dürfen es, um ihnen die Spitze zu bieten, die Anzüge nicht weniger seyn, und damit muß dann auch das Uebrige in Einklang stehen. Solch einem sinnlichen Pompe, der freilich jedesmal ein Zeichen von dem bereits eingetretenen Verfalle der echten Kunst ist, entspricht dann als der angemessenste Inhalt besonders das aus dem verständigen Zusammenhange herausgerissene Wunderbare, Phantastische, Mährchenhafte, von dem uns Mozart in seiner Zauberflöte das maaßvoll und künstlerisch durchgeführteste Beispiel gegeben hat. Werden aber alle Künste der Scenerie, des Kostums, der Instrumentirung u. s. f. erschöpft, so bleibt es am Besten, wenn mit dem eigentlich dramatischen Inhalte nicht vollständig Ernst gemacht ist, und uns zu Muthe wird, als läsen wir in den Mährchen von Tausend und eine Nacht. —

γ) Das Aehnliche gilt von dem heutigen Ballet, dem gleichfalls vor Allem das Mährchenhafte und Wunderbare zusagt. Auch hier ist einer Seits, außer der malerischen Schönheit der Gruppirungen und Tableau's, vornehmlich die wechselnde Pracht und der Reiz der Dekorationen, Kostume und Beleuchtung zur Hauptsache geworden, so daß wir uns wenigstens in ein Bereich versetzt finden, in welchem der Verstand der Prosa und die Noth und Bedrängung des Alltäglichen weit hinter uns liegt. Anderer Seits ergötzen sich die Kenner an der ausgebildetesten Bravour und Geschicklichkeit der Beine, die in dem heutigen Tanze die erste Rolle spielen. Soll aber durch diese jetzt bis in's Extrem des Sinnlosen und der Geistesarmuth verirrten bloßen Fertigkeit noch ein geistiger Ausdruck hindurchscheinen, so gehört dazu, nach vollständiger Besiegung sämmtlicher technischer Schwierigkeiten, ein Maaß und Seelenwohllaut der Bewegung, eine Freiheit und Grazie, die von höchster Seltenheit ist. Als zweites Element kommt dann zu dem Tanze, der hier an die Stelle der Chöre und Solopartien der Oper tritt, als eigentlicher Ausdruck der Handlung die Pantomime, welche jedoch, jemehr der moderne Tanz an technischer Künstlichkeit zugenommen

hat, in ihrem Werthe herabgesunken und in Verfall gerathen ist, so daß aus dem heutigen Ballet mehr und mehr das zu verschwinden droht, was dasselbe in das freie Gebiet der Kunst hinüberzuheben allein im Stande seyn könnte.

3. Die Arten der dramatischen Poesie und deren historische Hauptmomente.

Blicken wir kurz auf den Gang zurück, dem wir in unserer bisherigen Betrachtung gefolgt sind, so haben wir zuerst das Princip der dramatischen Poesie ihren allgemeinen und besonderen Bestimmungen nach, sowie in ihrem Verhältnisse zum Publikum festgestellt; zweitens sahen wir, das Drama, indem es eine abgeschlossene Handlung in deren gegenwärtigen Entwickelung vorüberführt, bedürfe wesentlich einer vollständig sinnlichen Darstellung, welche sie kunstgemäß erst durch die wirkliche theatralische Exekution erhält. Damit die Handlung nun aber in diese äußere Realität eingehn könne, ist es nothwendig, daß sie an sich selbst nach Seiten der poetischen Konception und Ausführung schlechthin bestimmt und fertig sey. Dieß ist nur dadurch zu leisten, daß sich die dramatische Poesie drittens in besondere Arten zerscheidet, die ihren Theils entgegengesetzten, Theils diesen Gegensatz vermittelnden Typus aus dem Unterschiede entnehmen, in welchem sowohl der Zweck als die Charaktere, sowie der Kampf und das Resultat der ganzen Handlung zur Erscheinung gelangt. Die Hauptseiten, die aus diesem Unterschiede hervorgehn und es zu einer mannigfaltigen historischen Entwickelung bringen, sind das Tragische und Komische, sowie die Ausgleichung beider Auffassungsweisen, welche erst in der dramatischen Poesie von so wesentlicher Wichtigkeit werden, daß sie die Grundlage für die Eintheilung der verschiedenen Arten abgeben können.

Wenn wir jetzt auf die nähere Erörterung dieser Punkte eingehen, haben wir

erstens das allgemeine Princip der Tragödie, Komödie und des sogenannten Drama herauszuheben;

zweitens den Charakter der antiken und modernen dramatischen Poesie zu bezeichnen, zu deren Gegensatz die genannten Arten in ihrer wirklichen Entwickelung auseinandertreten; und

drittens wollen wir zum Schluß die konkreten Formen betrachten, welche besonders die Komödie und Tragödie innerhalb dieses Gegensatzes anzunehmen fähig sind.

a. Das Princip der Tragödie, Komödie und des Drama.

Für die Arten der epischen Poesie liegt der wesentliche Eintheilungsgrund in dem Unterschiede, ob das in sich Substantielle, das zur epischen Darstellung kommt, in seiner Allgemeinheit ausgesprochen, oder in Form objektiver Charaktere, Thaten und Begebenheiten berichtet wird. Umgekehrt gliedert die Lyrik sich zu einem Stufengange verschiedener Ausdrucksweisen durch den Grad und die Art, in welcher der Inhalt mit der Subjektivität, als deren Inneres derselbe sich kund giebt, loser oder fester verschlungen ist. Die dramatische Poesie endlich, welche Kollisionen von Zwecken und Charakteren, sowie die nothwendige Auflösung solch eines Kampfes zum Mittelpunkte macht, kann das Princip ihrer unterschiedenen Arten nur aus dem Verhältnisse herleiten, in welchem die Individuen zu ihrem Zwecke und dessen Inhalt stehn. Die Bestimmtheit dieses Verhältnisses nämlich ist auch das Entscheidende für die besondere Weise des dramatischen Zwiespalts und Ausganges, und giebt dadurch den wesentlichen Typus des ganzen Verlaufs in seiner lebendigen künstlerischen Darstellung ab. Als die Hauptpunkte, welche in Rücksicht hierauf in Betracht kommen, sind im Allgemeinen diejenigen Momente hervorzuheben, deren Vermittelung das Wesentliche in jeder wahrhaften Handlung ausmacht: einer Seits das der Substanz nach Tüchtige, Große, die Grundlage der weltlichen wirklichen Göttlichkeit als der echte und an und für sich ewige

Gehalt des individuellen Charakters und Zwecks; anderer Seits die Subjektivität als solche in ihrer ungefesselten Selbstbestimmung und Freiheit. Das an und für sich Wahrhafte erweist sich zwar in der dramatischen Poesie, in welcher Form sie auch immer das Handeln zur Erscheinung herausführen mag, als das eigentlich Durchgreifende, die bestimmte Art aber, in welcher diese Wirksamkeit zur Anschauung kommt, erhält eine unterschiedene, ja entgegengesetzte Gestalt, jenachdem in den Individuen, Handlungen und Konflikten die Seite des Substantiellen, oder umgekehrt die Seite subjektiver Willkür, Thorheit und Verkehrtheit als die bestimmende Form festgehalten ist.

Wir haben in dieser Beziehung das Princip für folgende Arten durchzunehmen:

erstens für die Tragödie ihrem substantiellen ursprünglichen Typus nach;

zweitens für die Komödie, in welcher die Subjektivität als solche in Wollen und Handeln, sowie die äußere Zufälligkeit sich zum Meister aller Verhältnisse und Zwecke macht;

drittens für das Drama, Schauspiel im engeren Sinne des Worts, als Mittelstufe zwischen diesen beiden ersteren Arten. —

α) Was zunächst die Tragödie angeht, so will ich an dieser Stelle nur kurz die allgemeinsten Grundbestimmungen erwähnen, deren konkretere Besonderung erst durch die Verschiedenheit der geschichtlichen Entwickelungsstufen kann zum Vorschein kommen.

αα) Den wahrhaften Inhalt des tragischen Handelns liefert für die Zwecke, welche die tragischen Individuen ergreifen, der Kreis der im menschlichen Wollen substantiellen, für sich selbst berechtigten Mächte; die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geschwister; ebenso das Staatsleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrscher; ferner das kirchliche Daseyn, jedoch nicht als eine auf Handlungen resignirende Frömmigkeit, und als göttlicher Richterspruch in der Brust

des Menschen über das gut und bös beim Handeln, sondern im Gegentheil als thätiges Eingreifen und Fördern wirklicher Interessen und Verhältnisse. Von der ähnlichen Tüchtigkeit sind nun auch die echt tragischen Charaktere. Sie sind durchaus das, was sie, ihrem Begriff gemäß, seyn können und müssen, nicht eine vielfache episch auseinander gelegte Totalität, sondern, wenn auch an sich selbst lebendig und individuell, doch nur die eine Macht dieses bestimmten Charakters, in welcher derselbe sich, seiner Individualität nach, mit irgend einer besonderen Seite jenes gediegenen Lebensinhalts untrennbar zusammengeschlossen hat, und dafür einstehn will. In dieser Höhe, auf welcher die bloßen Zufälligkeiten der unmittelbaren Individualität verschwinden, sind die tragischen Helden der dramatischen Kunst, seyen sie nun die lebendigen Repräsentanten substantieller *Lebenssphären*, oder sonst schon durch freies Beruhen auf sich große und feste Individuen, gleichsam zu Skulpturwerken hervorgehoben, und so erklären auch nach dieser Seite hin die an sich selbst abstrakteren Statuen und Götterbilder die hohen tragischen Charaktere der Griechen besser als alle anderweitigen Erläuterungen und Noten.

Im Allgemeinen können wir deshalb sagen, das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie sey das Göttliche; aber nicht das Göttliche, wie es den Inhalt des religiösen Bewußtseyns als solchen ausmacht, sondern wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen substantiellen Charakter weder einbüßt, noch sich in das Gegentheil seiner umgewendet sieht. In dieser Form ist die geistige Substanz des Wollens und Vollbringens das Sittliche. Denn das Sittliche, wenn wir es in seiner unmittelbaren Gediegenheit, und nicht nur vom Standpunkte der subjektiven Reflexion als das formell Moralische auffassen, ist das Göttliche in seiner weltlichen Realität, das Substantielle, dessen ebenso besondere als wesentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft

menschliche Handlung abgeben, und im Handeln selbst dieß ihr Wesen expliciren und wirklich machen.

ββ) Durch das Princip der Besonderung nun, dem alles unterworfen ist, was sich in die reale Objektivität hinaustreibt, sind die sittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere unterschieden in Rücksicht auf ihren Inhalt und ihre individuelle Erscheinung. Werden nun diese besonderen Gewalten, wie es die dramatische Poesie fordert, zur erscheinenden Thätigkeit aufgerufen, und verwirklichen sie sich als bestimmter Zweck eines menschlichen Pathos, das zur Handlung übergeht, so ist ihr Einklang aufgehoben, und sie treten in wechselseitiger Abgeschlossenheit gegeneinander auf. Das individuelle Handeln will dann unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter diesen Voraussetzungen, weil er in seiner für sich fertigen Bestimmtheit sich einseitig isolirt, nothwendig das entgegengesetzte Pathos gegen sich aufreizt, und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie anderer Seits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleich berechtigten Macht durchzubringen im Stande sind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensosehr in Schuld gerathen.

Den allgemeinen Grund für die Nothwendigkeit dieser Konflikte habe ich so eben schon berührt. Die sittliche Substanz ist als konkrete Einheit eine Totalität unterschiedener Verhältnisse und Mächte, welche jedoch nur in thatlosem Zustande als selige Götter das Werk des Geistes im Genuß eines ungestörten Lebens vollbringen. Umgekehrt aber liegt es ebensosehr im Begriffe dieser Totalität selbst, sich aus ihrer zunächst noch abstrakten Idealität zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erscheinung umzusetzen. Durch die Natur dieses Elementes nun ist es, daß die

bloße Unterschiedenheit, auf dem Boden bestimmter Umstände von individuellen Charakteren ergriffen, sich zur Entgegensetzung und Kollision verkehren muß. So erst wird es wahrhaft Ernst mit jenen Göttern, welche nur im Olymp und Himmel der Phantasie und religiösen Vorstellung in ihrer friedlichen Ruhe und Einheit verharren, wenn sie itzt aber wirklich, als bestimmtes Pathos einer menschlichen Individualität, zum Leben kommen, aller Berechtigung unerachtet, durch ihre bestimmte Besonderheit und deren Gegensatz gegen Anderes, in Schuld und Unrecht führen.

γγ) Hiermit ist jedoch ein unvermittelter Widerspruch gesetzt, der zwar zur Realität heraustreten, sich jedoch in ihr nicht als das Substantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten kann, sondern sein eigentliches Recht nur darin findet, daß er sich als Widerspruch aufhebt. So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so nothwendig als die tragische Kollision ist daher drittens auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll bethätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird ist nur die einseitige Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und sich nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem

Vorhaben nicht ablassen, sich ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben, oder sich wenigstens genöthigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resigniren. In dieser Rücksicht hat Aristoteles bekanntlich die wahrhafte Wirkung der Tragödie darin gesetzt, daß sie Furcht und Mitleid erregen und reinigen solle. Unter dieser Behauptung verstand Aristoteles nicht die bloße Empfindung der Zustimmung oder Nichtzustimmung zu meiner Subjektivität, das Angenehme oder Unangenehme, Ansprechende oder Abstoßende, diese oberflächlichste aller Bestimmungen, die man erst in neuerer Zeit zum Princip des Beifalls und Mißfallens hat machen wollen. Denn dem Kunstwerke darf es nur darauf ankommen, das zur Darstellung zu bringen, was der Vernunft und Wahrheit des Geistes zusagt, und um hiefür das Princip zu erforschen ist es nothwendig, sein Augenmerk auf ganz andere Gesichtspunkte zu richten. Auch bei diesem Ausspruch des Aristoteles müssen wir uns deshalb nicht an die bloße Empfindung der Furcht und des Mitleidens halten, sondern an das Princip des Inhalts, dessen kunstgemäße Erscheinung diese Empfindungen reinigen soll. Fürchten kann sich der Mensch einer Seits vor der Macht des Aeußern und Endlichen, anderer Seits aber vor der Gewalt des Anundfürsichseyenden. Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selber aufruft. Wie die Furcht hat auch das Mitleiden zweierlei Gegenstände. Der erste betrifft die gewöhnliche Rührung, d. h. die Sympathie mit dem Unglück und Leiden Anderer, das als etwas Endliches und Negatives empfunden wird. Mit solchem Bedauern sind besonders die kleinstädtischen Weiber gleich bei der Hand. Bemitleidet und bedauert will aber der edle und große Mensch auf diese Weise nicht seyn. Denn insofern nur die

nichtige Seite, das Negative des Unglücks herausgehoben wird, liegt eine Herabsetzung des Unglücklichen darin. Das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden seyn muß. Diese Art des Mitleidens können uns Lumpe und Schufte nicht einflößen. Soll deshalb der tragische Charakter, wie er uns die Furcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit einflößte, in seinem Unglück eine tragische Sympathie erwecken, so muß er in sich selbst gehaltvoll und tüchtig seyn. Denn nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein, und erschüttert sie in ihren Tiefen. Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, daß eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Theilnahme in Anspruch nehmen soll. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne sein Dazuthun und Schuld durch die bloßen Konjekturen der äußeren Zufälligkeiten und relativen Umstände, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod u. s. w. zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen sollte, ist nur der Eifer, hinzuzueilen und zu helfen. Vermag man dieß nicht, so sind die Gemälde des Jammers und Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen That verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehn haben.

Ueber der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte.

Indem nun, diesem Principe zufolge, das Tragische vornehmlich auf der Anschauung solch eines Konflikts und dessen Lösung beruht, so ist zugleich die dramatische Poesie, ihrer ganzen Darstellungsweise nach, allein befähigt, das Tragische in seinem totalen Umfange und Verlaufe zum Princip des Kunstwerks zu machen und vollständig auszugestalten. Aus diesem Grunde habe ich auch jetzt erst von der tragischen Anschauungsweise zu sprechen Gelegenheit genommen, obschon sie, wenn zwar in geringerem Grade, ihre Wirksamkeit auch über die anderen Künste vielfach ausdehnt. —

β) Wenn nun in der Tragödie das ewig Substantielle in versöhnender Weise siegend hervorgeht, indem es von der streitenden Individualität nur die falsche Einseitigkeit abstreift, das Positive aber, was sie gewollt, in seiner nicht mehr zwiespaltigen affirmativen Vermittelung als das zu Erhaltende darstellt, so ist es in der Komödie umgekehrt die Subjektivität, welche in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält. Denn nur diese beiden Grundmomente der Handlung können, bei der Scheidung der dramatischen Poesie in verschiedene Arten, einander gegenübertreten. In der Tragödie zerstören die Individuen sich durch die Einseitigkeit ihres gediegenen Wollens und Charakters, oder sie müssen resignirend das in sich aufnehmen, dem sie in substantieller Weise selbst sich entgegensetzten; in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjektivität zur Anschauung.

αα) Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher sich der Mensch als Subjekt zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt; eine Welt, deren Zwecke sich deshalb durch ihre eigene Wesenlosigkeit zerstören. Einem demokratischen Volke z. B., mit eigennützigen Bürgern, streitsüchtig, leichtsinnig, aufgeblasen, ohne

Glauben und Erkenntniß, schwatzhaft, prahlerisch und eitel, einem solchen Volke ist nicht zu helfen; es löst sich an seiner Thorheit auf. Dennoch ist nicht etwa jedes substanzlose Handeln schon um dieser Nichtigkeit willen komisch. In dieser Rücksicht wird häufig das Lächerliche mit dem eigentlich Komischen verwechselt. Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt, und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt. Für das Komische aber müssen wir noch eine tiefere Forderung machen. Die Laster der Menschen z. B. sind nichts Komisches. Davon liefert uns die Satyre, in je grelleren Farben sie den Widerspruch der wirklichen Welt gegen das, was der tugendhafte Mensch seyn sollte, ausmalt, einen sehr trockenen Beweis. Thorheiten, Unsinn, Albernheit brauchen, an und für sich genommen, ebensowenig komisch zu seyn, obschon wir darüber lachen. Ueberhaupt läßt sich nichts Entgegengesetzteres auffinden, als die Dinge, worüber die Menschen lachen. Das Platteste und Abgeschmackteste kann sie dazu bewegen, und oft lachen sie ebensosehr über das Wichtigste und Tiefste, wenn sich nur irgend eine ganz unbedeutende Seite daran zeigt, welche mit ihrer Gewohnheit und täglichen Anschauung in Widerspruch steht. Das Lachen ist dann nur eine Aeußerung der wohlgefälligen Klugheit, ein Zeichen, daß sie auch so weise seyen, solch einen Kontrast zu erkennen, und sich darüber zu wissen. Ebenso giebt es ein Gelächter des Spottes, des Hohns, der Verzweiflung u. s. f. Zum Komischen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu seyn; die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann. Der steife Verstand ist dessen gerade da, wo er in seinem Benehmen am lächerlichsten für Andere wird, am wenigsten fähig.

ββ) Was näher die Art des Inhalts angeht, welcher den Gegenstand der komischen Handlung abgeben kann, so will ich hierüber im Allgemeinen nur folgende Punkte berühren.

Auf der einen Seite erstens sind die Zwecke und Charaktere an und für sich substanzlos und widersprechend, und dadurch unfähig, sich durchzusetzen. Der Geiz z. B., sowohl in Rücksicht auf das, was er bezweckt, als auch in Betreff der kleinlichen Mittel, deren er sich bedient, erscheint von Hause aus als in sich selbst nichtig. Denn er nimmt die todte Abstraktion des Reichthums, das Geld als solches, als die letzte Realität, bei der er stehn bleibt, und sucht diesen kahlen Genuß durch die Entbehrung jeder anderen konkreten Befriedigung zu erreichen, während er dennoch in dieser Ohnmacht seines Zwecks wie seiner Mittel gegen List, Betrug u. s. f. nicht zum Ziel kommen kann. Wenn nun aber das Individuum seine Subjektivität mit solchem in sich selbst falschen Inhalte ernsthaft als dem ganzen Gehalt seiner Existenz zusammenschließt, so daß es, wird ihm derselbe unter den Füßen fortgezogen, je mehr es daran festhielt, um desto unglücklicher in sich zusammenfällt, so fehlt in solcher Darstellung der eigentliche Kern der Komik, wie überall, wo einer Seits die Peinlichkeit der Verhältnisse, anderer Seits der bloße Spott und die Schadenfreude noch Raum behalten. Komischer daher ist es, wenn an sich kleine und nichtige Zwecke zwar mit dem Anschein von großem Ernst und umfassenden Anstalten zu Stande gebracht werden sollen, dem Subjekt aber, wenn es sein Vorhaben verfehlt, eben weil es etwas in sich Geringfügiges wollte, in der That nichts zu Grunde geht, so daß es sich in freier Heiterkeit aus diesem Untergange erheben kann.

Das umgekehrte Verhältniß zweitens findet dann statt, wenn sich die Individuen zu substantiellen Zwecken und Charakteren aufspreizen, für deren Vollbringung sie aber, als Individuen, das schlechthin entgegengesetzte Instrument sind. In diesem Falle ist das Substantielle zur bloßen Einbildung, und

für sich oder Andere zu einem Schein geworden, der sich zwar das Ansehn und den Werth des Wesentlichen selbst giebt, doch eben dadurch Zweck und Individuum, Handlung und Charakter in einen Widerspruch verwickelt, durch welchen sich die Erreichung des eingebildeten Zwecks und Charakters selbst zerstört. Von dieser Art sind z. B. die Ekklesiazusen des Aristophanes, indem die Weiber, welche die neue Staatsverfassung berathen und begründen wollen, die ganze Laune und Leidenschaft der Weiber beibehalten.

Ein drittes Element zu diesen beiden ersten bildet der Gebrauch der äußeren Zufälle, durch deren mannigfache und sonderbare Verwickelung Situationen hervorkommen, in welchen die Zwecke und deren Ausführung, der innere Charakter und dessen äußere Zustände in komische Kontraste gestellt sind, und zu einer ebenso komischen Auflösung führen.

$\gamma\gamma$) Indem nun aber das Komische überhaupt von Hause aus auf widersprechenden Kontrasten sowohl der Zwecke in sich selbst, als auch des Inhalts derselben gegen die Zufälligkeit der Subjektivität und äußeren Umstände beruht, so bedarf die komische Handlung, dringender fast als die tragische, einer Auflösung. Der Widerspruch nämlich des an und für sich Wahrhaften und seiner individuellen Realität stellt sich in der komischen Handlung noch vertiefter heraus.

Was jedoch in dieser Lösung sich zerstört, kann weder das Substantielle noch die Subjektivität als solche seyn.

Denn als wahrhafte Kunst hat auch die Komödie sich der Aufgabe zu unterziehn, durch ihre Darstellung nicht etwa das an und für sich Vernünftige als dasjenige zur Erscheinung zu bringen, was in sich selbst verkehrt ist und zusammenbricht, sondern im Gegentheil, als dasjenige, das der Thorheit und Unvernunft, den falschen Gegensätzen und Widersprüchen auch in der Wirklichkeit weder den Sieg zutheilt noch letzlich Bestand läßt. Ueber das wahrhaft Sittliche im athenienssischen Volks-

leben, über die echte Philosophie, den wahren Götterglauben, die gediegene Kunst macht sich Aristophanes z. B. nicht lustig, die Auswüchse aber der Demokratie, aus welcher der alte Glaube und die alte Sitte verschwunden sind, die Sophisterei, die Weinerlichkeit und Kläglichkeit der Tragödie, die flatterhafte Geschwätzigkeit, die Streitsucht u. s. f., dieß baare Gegentheil einer wahrhaften Wirklichkeit des Staats, der Religion und Kunst ist es, das er in seiner sich durch sich selbst auflösenden Thorheit vor Augen stellt. Nur in unserer Zeit erst konnte es Kotzebue gelingen, einer moralischen Vortrefflichkeit den Preis zu geben, welche eine Niederträchtigkeit ist, und das zu beschönigen und aufrecht zu erhalten, was nur um zerstört zu werden daseyn kann.

Ebensowenig jedoch darf die Subjektivität als solche in der Komödie zu Grunde gehen. Wenn nämlich nur der Schein und die Einbildung des Substantiellen oder das an und für sich Schiefe und Kleine heraustritt, so bleibt das höhere Princip die in sich feste Subjektivität, welche in ihrer Freiheit über den Untergang dieser gesammten Endlichkeit hinaus, und in sich selbst gesichert und selig ist. Die komische Subjektivität ist zum Herrscher über das geworden, was in der Wirklichkeit erscheint. Die gemäße reale Gegenwart des Substantiellen ist daraus verschwunden; wenn nun das an sich Wesenlose sich durch sich selbst um seine Scheinexistenz bringt, so macht das Subjekt sich auch dieser Auflösung Meister, und bleibt in sich unangefochten und wohlgemuth.

γ) In der Mitte nun zwischen der Tragödie und Komödie steht eine dritte Hauptart der dramatischen Poesie, die jedoch von weniger durchgreifender Wichtigkeit ist, obschon sich in ihr der Unterschied des Tragischen und Komischen zu vermitteln strebt, oder beide Seiten wenigstens, ohne sich als einander schlechthin entgegengesetzt zu isoliren, zusammentreten und ein konkretes Ganzes ausmachen.

$\alpha\alpha$) Hieher gehört z. B. bei den Alten das Satyrspiel, in welchem die Haupthandlung selbst, wenn auch nicht tragischer



doch aber ernster Art bleibt, der Chor der Satyrn hingegen komisch behandelt ist. Auch die Tragikomödie läßt sich in diese Klasse rechnen; wovon uns Plautus ein Beispiel in seinem Amphitryo giebt, und dieß im Prologe schon durch Merkur voraus verkündigen läßt, indem dieser den Zuschauern zuruft:

> Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam
> Dixi futuram hanc? Deus sum: commutavero
> Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia
> Comoedia ut sit, omnibus iisdem versibus. —
> Faciam ut commista sit Tragicocomoedia.

Und als Grund für diese Vermischung führt er den Umstand an, daß einer Seits Götter und Könige als handelnde Personen auftreten, anderer Seits die komische Figur des Sklaven Sosia. Mehr noch spielen in der modernen dramatischen Poesie das Tragische und Komische durcheinander, weil sich hier auch in der Tragödie das Princip der Subjektivität, das im Komischen für sich frei wird, von Hause aus als vorherrschend erweist, und die Substantialität des Inhalts der sittlichen Mächte zurückdrängt.

ββ) Die tiefere Vermittelung aber der tragischen und komischen Auffassung zu einem neuen Ganzen besteht nicht in dem Nebeneinander oder Umschlagen dieser Gegensätze, sondern in ihrer sich wechselseitig abstumpfenden Ausgleichung. Die Subjektivität, statt in komischer Verkehrheit zu handeln, erfüllt sich mit dem Ernst gediegnerer Verhältnisse und haltbarer Charaktere, während sich die tragische Festigkeit des Wollens, und Tiefe der Kollisionen insoweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann. In solcher Konceptionsweise haben besonders das moderne Schauspiel und Drama ihren Entstehungsgrund. Das Tiefe in diesem Princip ist die Anschauung, daß, den Unterschieden und Konflikten von Interessen, Leidenschaften und Charakteren zum Trotz, sich eine in sich einklangs-

volle Wirklichkeit dennoch durch das menschliche Handeln zu Stande bringe. Schon die Alten haben Tragödien, welche einen ähnlichen Ausgang nehmen, indem die Individuen nicht aufgeopfert werden, sondern sich erhalten; wie z. B. der Areopag in den Eumeniden des Aeschylus beiden Seiten, dem Apoll wie den rächenden Jungfrauen das Recht der Verehrung zutheilt; auch im Philoktet schlichtet sich auf Herakles Göttererscheinung und Rath der Kampf zwischen Neoptolemos und Philoktetes, und sie ziehn vereint gen Troja. Hier aber geschieht die Ausgleichung von Außen durch den Befehl der Götter u. s. f., und hat nicht in den Partheien selbst ihren innern Quellpunkt, während es im modernen Schauspiel die Individuen selbst sind, welche sich durch den Verlauf ihrer eigenen Handlung zu diesem Ablassen vom Streit und zur wechselseitigen Aussöhnung ihres Zwecks oder Charakters hingeleitet finden. Nach dieser Seite ist Goethe's Iphigenie ein echt poetisches Musterbild eines Schauspiels, mehr noch als der Tasso, in welchem einer Seits die Aussöhnung mit Antonio mehr nur eine Sache des Gemüths und der subjektiven Anerkennung ist, daß Antonio den realen Lebensverstand besitze, der dem Charakter Tasso's abgeht, anderer Seits das Recht des idealen Lebens, welches Tasso im Konflikt mit der Wirklichkeit, Schicklichkeit, dem Anstande festgehalten hatte, vornehmlich nur subjektiv im Zuschauer Recht behält, und äußerlich höchstens als Schonung des Dichters und Theilnahme für sein Loos hervortritt.

γγ) Im Ganzen aber sind Theils die Grenzen dieser Mittelgattung schwankender als die der Tragödie und Komödie, Theils liegt hier die Gefahr nahe, entweder aus dem echt dramatischen Typus herauszugehn, oder in's Prosaische zu gerathen. Indem nämlich die Konflikte, da sie durch ihren eigenen Zwiespalt zum Friedensschluß hingelangen sollen, von Anfang an nicht in tragischer Schärfe einander entgegenstehn, so sieht der Dichter sich leicht dadurch veranlaßt, die ganze Kraft seiner Darstellung der

innerlichen Seite der Charaktere zuzuwenden, und den Gang der Situationen zum bloßen Mittel für diese Charakterschilderung zu machen; oder er gestattet umgekehrt der äußeren Seite von Zeit- und Sittenzuständen einen überwiegenden Spielraum, und fällt ihm Beides zu schwer, so beschränkt er sich gar etwa darauf, durch das bloße Interesse der Verwickelung spannender Ereignisse die Aufmerksamkeit rege zu erhalten. Zu diesem Kreise gehört deshalb auch eine Masse der neueren Bühnenstücke, welche weniger auf Poesie als auf Theaterwirkung Anspruch machen, und entweder, statt auf wahrhaft poetische, auf bloß menschliche Rührung losgehn, oder sich einer Seits nur die Unterhaltung, anderer Seits die moralische Besserung des Publikums zum Zweck machen, dabei aber größtentheils dem Schauspieler vielfache Gelegenheit verschaffen, seine durchgebildete Virtuosität glänzend an den Tag zu legen.

b. Unterschied der antiken und modernen dramatischen Poesie.

Dasselbe Princip, welches uns den Grund für die Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie gab, liefert nun auch die wesentlichen Haltpunkte für die Entwickelungsgeschichte derselben. Denn der Fortgang in dieser Entfaltung kann nur in einem Auseinanderlegen und Ausbilden der Hauptmomente bestehn, die im Begriffe des dramatischen Handelns liegen, so daß auf der einen Seite die ganze Auffassung und Ausführung das Substantielle in den Zwecken, Konflikten und Charakteren herauskehrt, während auf der anderen die subjektive Innerlichkeit und Partikularität den Mittelpunkt ausmacht.

α) In dieser Rücksicht können wir hier, wo es nicht um eine vollständige Kunstgeschichte zu thun ist, von vorn herein diejenigen Anfänge der dramatischen Kunst bei Seite stellen, welche wir im Orient antreffen. Wie weit es nämlich die orientalische Poesie auch im Epos und in einigen Arten der Lyrik gebracht hat, so verbietet dennoch die ganze morgenländische

Weltanschauung von Hause aus eine gemäße Ausbildung der dramatischen Kunst. Denn zum wahrhaft tragischen Handeln ist es nothwendig, daß bereits das Princip der individuellen Freiheit und Selbstständigkeit, oder wenigstens die Selbstbestimmung, für die eigene That und deren Folgen frei aus sich selbst einstehn zu wollen, erwacht sey, und in noch höherem Grade muß für das Hervortreten der Komödie das freie Recht der Subjektivität und deren selbstgewissen Herrschaft sich hervorgethan haben. Beides ist im Orient nicht der Fall, und besonders steht die großartige Erhabenheit der muhamedanischen Poesie, obschon sich in ihr einer Seits die individuelle Selbstständigkeit schon energischer geltend machen kann, dennoch jedem Versuche, sich dramatisch auszusprechen, durchaus fern, da anderer Seits die eine substantielle Macht sich jede erschaffene Kreatur nur um so konsequenter unterwirft, und ihr Loos in rücksichtslosem Wechsel entscheidet. Die Berechtigung eines besondern Inhalts der individuellen Handlung und der sich in sich vertiefenden Subjektivität kann deshalb, wie es die dramatische Kunst erfordert, hier nicht auftreten, ja die Unterwerfung des Subjekts unter den Willen Gottes bleibt grade im Muhamedanismus um so abstrakter, je abstrakt allgemeiner die eine herrschende Macht ist, die über dem Ganzen steht, und keine Besonderheit letztlich aufkommen läßt. Wir finden deshalb dramatische Anfänge nur bei den Chinesen und Indern, doch auch hier, den wenigen Proben nach, die bis jetzt bekannt geworden sind, nicht als Durchführung eines freien individuellen Handelns, sondern mehr nur als Verlebendigung von Ereignissen und Empfindungen zu bestimmten Situationen, die in gegenwärtigem Verlauf vorübergeführt werden.

β) Den eigentlichen Beginn der dramatischen Poesie haben wir deshalb bei den Griechen aufzusuchen, bei denen überhaupt das Princip der freien Individualität die Vollendung der klassischen Kunstform zum erstenmal möglich macht. Diesem Typus



gemäß kann jedoch auch in Betreff auf die Handlung das Individuum hier nur insoweit hervortreten, als es die freie Lebendigkeit des substantiellen Gehalts menschlicher Zwecke unmittelbar erfordert. Dasjenige daher, um das es in dem alten Drama, Tragödie und Komödie, vornehmlich gilt, ist das Allgemeine und Wesentliche des Zwecks, den die Individuen vollbringen; in der Tragödie das sittliche Recht des Bewußtseyns in Ansehung der bestimmten Handlung, die Berechtigung der That an und für sich; und in der alten Komödie wenigstens sind es ebenso die allgemeinen öffentlichen Interessen, welche herausgehoben werden, die Staatsmänner und ihre Art den Staat zu lenken, Krieg und Frieden, das Volk und seine sittlichen Zustände, die Philosophie und deren Verderbniß u. s. f. Dadurch kann hier weder die mannigfache Schilderung des inneren Gemüths und eigenthümlichen Charakters, oder die specielle Verwickelung und Intrigue vollständig Platz gewinnen, noch dreht sich das Interesse um das Schicksal der Individuen, sondern statt für diese partikulareren Seiten wird die Theilnahme vor allem für den einfachen Kampf und Ausgang der wesentlichen Lebensmächte und der in der Menschenbrust waltenden Götter in Anspruch genommen, als deren individuelle Repräsentanten die tragischen Helden in der ähnlichen Weise auftreten, in welcher die komischen Figuren die allgemeine Verkehrtheit offenbar machen, zu der sich in der Gegenwart und Wirklichkeit selbst die Grundrichtungen des öffentlichen Daseyns umgewandelt haben.

γ) In der **modernen** romantischen Poesie dagegen giebt die persönliche Leidenschaft, deren Befriedigung nur einen subjektiven Zweck betreffen kann, überhaupt das Schicksal eines besondern Individuums und Charakters in speciellen Verhältnissen, den vornehmlichen Gegenstand.

Das poetische Interesse darin liegt nach dieser Seite in der Größe der Charaktere, die durch ihre Phantasie oder Gesinnung und Anlage zugleich das Erhobenseyn über ihre Situationen und

Handlungen, sowie den vollen Reichthum des Gemüths als reale, oft nur durch Umstände und Verwickelungen verkümmerte und zu Grunde gerichtete Möglichkeit zeigen, zugleich aber in der Größe solcher Naturen selbst wieder eine Versöhnung erhalten. In Rücksicht auf den besondern Inhalt der Handlung ist es deshalb bei dieser Auffassungsweise nicht die sittliche Berechtigung und Nothwendigkeit, sondern die einzelne Person und deren Angelegenheiten, worauf unser Interesse hingewiesen ist. Ein Hauptmotiv liefern daher auf diesem Standpunkte die Liebe, der Ehrgeiz u. s. w., ja selbst das Verbrechen ist nicht auszuschließen. Doch wird das letztere leicht zu einer schwer zu umschiffenden Klippe. Denn ein Verbrecher für sich, vollends wenn er schwach und von Hause aus niederträchtig ist, wie der Held in Müllner's Schuld, giebt nur einen ekelhaften Anblick. Hier vor allem muß daher wenigstens die formelle Größe des Charakters und Macht der Subjektivität gefordert werden, alles Negative aushalten, und ohne Verleugnung ihrer Thaten und ohne in sich zertrümmert zu seyn, ihr Loos dahinnehmen zu können. Umgekehrt aber sind die substantiellen Zwecke, Vaterland, Familie, Krone und Reich u. s. f., wenn es auch den Individuen darin nicht auf das Substantielle, sondern auf ihre eigene Individualität ankommt, in keiner Weise entfernt zu halten, aber sie bilden dann im Ganzen mehr den bestimmten Boden, auf welchem die Individuen ihrem subjektiven Charakter nach stehn und in Kampf gerathen, als daß sie den eigentlichen letzten Inhalt des Wollens und Handelns lieferten.

Neben diese Subjektivität kann ferner die Breite der Partikularität, sowohl in Rücksicht des Innern treten, als auch in Betreff auf die äußeren Umstände und Verhältnisse, innerhalb welcher die Handlung vor sich geht. Dadurch machen sich hier im Unterschiede der einfachen Konflikte, wie wir sie bei den Alten finden, die Mannigfaltigkeit und Fülle der handelnden Charaktere, die Seltsamkeit immer neu durcheinander geschlungener

Verwickelungen, die Irrgewinde der Intrigue, das Zufällige der Ereignisse, überhaupt alle die Seiten mit Recht geltend, deren Freiwerden gegen die durchgreifende Substantialität des wesentlichen Inhalts den Typus der romantischen Kunstform im Unterschiede der klassischen bezeichnet.

Dieser scheinbar losgebundenen Partikularität ohnerachtet muß aber dennoch, auch auf diesem Standpunkte, soll das Ganze dramatisch und poetisch bleiben, auf der einen Seite die Bestimmtheit der Kollision, welche sich durchzukämpfen hat, sichtlich herausgehoben seyn, anderer Seits muß sich, hauptsächlich in der Tragödie, durch den Verlauf und Ausgang der besonderen Handlung das Walten einer höhern Weltregierung, sey es als Vorsehung oder Schicksal, offenbar machen.

c. Die konkrete Entwickelung der dramatischen Poesie und ihrer Arten.

In die so eben betrachteten wesentlichen Unterschiede der Konception und poetischen Ausführung treten nun die verschiedenen Arten der dramatischen Kunst hinein und gelangen erst, insofern sie sich auf der einen oder anderen Stufe entwickeln, zu ihrer wahrhaft realen Vollständigkeit. Wir haben deshalb zum Schluß auch auf diese konkrete Gestaltungsweise noch unsere Betrachtung hinzulenken.

α) Der nächste Hauptkreis, der uns, wenn wir aus dem oben bereits angeführten Grunde die orientalischen Anfänge ausschließen, als die gediegenste Stufe sowohl der eigentlichen Tragödie als auch der Komödie sogleich vor Augen steht, ist die dramatische Poesie der Griechen. In ihr nämlich kommt zum erstenmale das Bewußtseyn von dem zum Vorschein, was überhaupt das Tragische und Komische seinem wahren Wesen nach ist, und nachdem diese entgegengesetzten Anschauungsarten des menschlichen Handelns sich zu fester Trennung streng voneinander abgeschieden haben, ersteigen, in organischer Entwickelung, erst

die Tragödie, dann die Komödie den Gipfelpunkt ihrer Vollendung, von welcher endlich die römische dramatische Kunst nur einen schwächeren Abglanz wiedergiebt, der selbst das nicht erreicht, was den Römern später in dem ähnlichen Streben im Epos und der Lyrik gelang. — In Rücksicht auf die nähere Betrachtung dieser Stufen jedoch will ich mich, um nur das Wichtigste kurz zu berühren, auf den tragischen Standpunkt des Aeschylus und Sophokles, sowie auf den komischen des Aristophanes beschränken.

αα) Was nun erstens die Tragödie angeht, so sagte ich bereits, daß die Grundform, durch welche sich ihre ganze Organisation und Struktur bestimmt, in dem Herausheben der substantiellen Seite sowohl der Zwecke und ihres Inhalts, als auch der Individuen und ihres Kampfes und Schicksals zu suchen sey.

Den allgemeinen Boden für die tragische Handlung bietet, wie im Epos, so auch in der Tragödie der Weltzustand dar, den ich früher bereits als den heroischen bezeichnet habe. Denn nur in den heroischen Tagen können die allgemeinen sittlichen Mächte, indem sie weder als Gesetze des Staats noch als moralische Gebote und Pflichten für sich fixirt sind, in ursprünglicher Frische als die Götter auftreten, welche sich entweder in ihrer eigenen Thätigkeit entgegenstellen, oder als der lebendige Inhalt der freien menschlichen Individualität selber erscheinen. Soll nun aber das Sittliche sich von Hause aus als die substantielle Grundlage, als der allgemeine Boden darthun, aus welchem das Gewächse des individuellen Handelns ebensosehr in seiner Entzweiung hervorkommt, als es aus dieser Bewegung wieder zur Einheit zurückgerissen wird, so haben wir für das Sittliche im Handeln zwei unterschiedene Formen vor uns.

Erstlich nämlich das einfache Bewußtseyn, das, insofern es die Substanz nur als unentzweite Identität ihrer besonderen Seiten will, in ungestörter Beruhigung für sich und Andere tadellos und neutral bleibt. Dieß in seiner Verehrung, seinem

Glauben und Glück besonderungslose und damit nur allgemeine Bewußtseyn aber kann zu keiner bestimmten Handlung kommen, sondern hat vor dem Zwiespalte, der darin liegt, eine Art von Grauen, obschon es, als selber thatlos, zugleich jenen geistigen Muth, in einem selbstgesetzten Zweck zum Entschließen und Handeln herauszutreten für höher achtet, sich jedoch keines Eingehens darein fähig, und als der bloße Boden und Zuschauer weiß, und deshalb für die als das Höhere verehrten handelnden Individuen nichts Anderes zu thun übrig behält, als der Energie ihres Beschlusses und Kampfs das Objekt seiner eigenen Weisheit, die substantielle Idealität der sittlichen Mächte nämlich, entgegenzusetzen.

Die zweite Seite bildet das individuelle Pathos, das die handelnden Charaktere mit sittlicher Berechtigung zu ihrem Gegensatze gegen Andere antreibt und sie dadurch in Konflikt bringt. Die Individuen dieses Pathos sind weder das, was wir im modernen Sinne des Worts Charaktere nennen, noch aber bloße Abstraktionen, sondern stehn in der lebendigen Mitte zwischen Beidem als feste Figuren, die nur das sind was sie sind, ohne Kollision in sich selbst, ohne schwankendes Anerkennen eines anderen Pathos, und insofern — als Gegentheil der heutigen Ironie — hohe, absolut bestimmte Charaktere, deren Bestimmtheit jedoch in einer besonderen sittlichen Macht ihren Inhalt und Grund findet. Indem nun erst die Entgegensetzung solcher zum Handeln berechtigten Individuen das Tragische ausmacht, so kann dieselbe nur auf dem Boden der menschlichen Wirklichkeit zum Vorschein kommen. Denn nur diese enthält die Bestimmung, daß eine besondere Qualität die Substanz eines Individuums in der Weise ausmacht, daß sich dasselbe mit seinem ganzen Interesse und Seyn in solch einen Inhalt hineinlegt, und ihn zur durchdringenden Leidenschaft werden läßt. In den seligen Göttern aber ist die indifferente göttliche Natur das Wesentliche, wogegen der Gegensatz, mit welchem es

nicht zu letztlichem Ernste kommt, vielmehr, wie ich schon beim homerischen Epos anführte, zu einer sich wieder auflösenden Ironie wird.

Diese beiden Seiten, — von denen die eine so wichtig für das Ganze ist als die andere, — das unentzweite Bewußtseyn vom Göttlichen, und das kämpfende, aber in göttlicher Kraft und That auftretende Handeln, das sittliche Zwecke beschließt und durchführt, — geben die hauptsächlichen Elemente ab, deren Vermittelung die griechische Tragödie als Chor und handelnde Heroen in ihren Kunstwerken darstellt.

Es ist in neuerer Zeit viel über die Bedeutung des griechischen Chors gesprochen und dabei die Frage aufgeworfen worden, ob er auch in die moderne Tragödie eingeführt werden könne und solle. Man hat nämlich das Bedürfniß solch einer substantiellen Grundlage gefühlt, und sie doch zugleich nicht recht anzubringen und einzufügen gewußt, weil man die Natur des echt Tragischen und die Nothwendigkeit des Chors für den Standpunkt der griechischen Tragödie nicht tief genug zu fassen verstand. Einer Seits nämlich hat man den Chor wohl insofern anerkannt, als man gesagt hat, daß ihm die ruhige Reflexion über das Ganze zukomme, während die handelnden Personen in ihren besonderen Zwecken und Situationen befangen blieben, und nun am Chor und seinen Betrachtungen ganz ebenso den Maaßstab des Werths ihrer Charaktere und Handlungen erhielten, als das Publikum an ihm in dem Kunstwerke einen objektiven Repräsentanten seines eigenen Urtheils über das fände, was vor sich geht. Mit dieser Ansicht ist theilweise der rechte Punkt in der Rücksicht getroffen, daß der Chor in der That als das substantielle höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewußtseyn dasteht. Dessenohngeachtet ist er doch nicht etwa eine bloß äußerlich und müßig wie der Zuschauer reflektirende moralische Person, die, für sich uninteressant und langweilig, nur um dieser Reflexion wegen hinzugefügt wäre, sondern er ist die

wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden, emporwachsen, und durch die Existenz desselben bedingt sind. So gehört der Chor wesentlich dem Standpunkte an, wo sich den sittlichen Verwickelungen noch nicht bestimmte rechtsgültige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegenhalten lassen, sondern wo das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erscheint, und nur das Gleichmaaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Kollisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muß. Daß aber dieses gesicherte Asyl wirklich vorhanden sey, davon giebt uns der Chor das Bewußtseyn. Er greift deshalb in die Handlung nicht thatsächlich ein, er übt kein Recht thätig gegen die kämpfenden Helden aus, sondern spricht nur theoretisch sein Urtheil, warnt, bemitleidet, oder ruft das göttliche Recht und die inneren Mächte an, welche die Phantasie sich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorstellt. In diesem Ausdruck ist er, wie wir schon sahen, lyrisch; denn er handelt nicht und hat keine Ereignisse episch zu erzählen; aber sein Inhalt bewahrt zugleich den epischen Charakter substantieller Allgemeinheit, und so bewegt er sich in einer Weise der Lyrik, welche im Unterschiede der eigentlichen Odenform, zuweilen dem Päan und Dithyrambus sich nähern kann. Diese Stellung des Chors in der griechischen Tragödie ist wesentlich herauszuheben. Wie das Theater selbst seinen äußern Boden, seine Scene und Umgebung hat, so ist der Chor, das Volk, gleichsam die geistige Scene, und man kann ihn dem Tempel der Architektur vergleichen, welcher das Götterbild, das hier zum handelnden Helden wird, umgiebt. Bei uns dagegen stehen die Statuen unter freiem Himmel, ohne solch einen Hintergrund, den auch die moderne Tragik nicht braucht, da ihre Handlungen nicht

auf diesem substantiellen Grunde, sondern auf dem subjektiven Willen und Charakter, sowie auf dem scheinbar äußerlichen Zufall der Begebenheiten und Umstände beruhn. — In dieser Rücksicht ist es eine durchaus falsche Ansicht, wenn man den Chor als ein zufälliges Nachgeschleppe und ein bloßes Ueberbleibsel aus der Entstehungszeit des griechischen Drama betrachtet. Allerdings ist sein äußerlicher Ursprung aus dem Umstande herzuleiten, daß bei den Bacchusfesten, in Ansehung auf Kunst, der Chorgesang die Hauptsache ausmachte, bis dann zur Unterbrechung ein Erzähler hinzutrat, dessen Bericht sich endlich zu den wirklichen Gestalten der dramatischen Handlung umwandelte und erhob. Der Chor aber wurde in der Blüthezeit der Tragödie nicht etwa nur beibehalten, um dieß Moment des Götterfestes und Bacchusdienstes zu ehren, sondern er bildete sich nur deshalb immer schöner und maaßvoller aus, weil er wesentlich zur dramatischen Handlung selbst gehört und ihr so sehr nothwendig ist, daß der Verfall der Tragödie sich hauptsächlich auch an der Verschlechterung der Chöre darthut, die nicht mehr ein integrirendes Glied des Ganzen bleiben, sondern zu einem gleichgültigern Schmuck herabsinken. Für die romantische Tragödie dagegen zeigt sich der Chor weder passend, noch ist sie aus Chorgesängen ursprünglich entstanden. Im Gegentheil ist hier der Inhalt der Art, daß jede Einführung von Chören im griechischen Sinne hat mißlingen müssen. Denn schon die ältesten sogenannten Mysterien, Moralitäten und sonstigen Farcen, von denen das romantische Drama ausging, stellen kein Handeln in jenem ursprünglich griechischen Sinne, kein Heraustreten aus dem unentzweiten Bewußtseyn des Lebens und des Göttlichen dar. Ebensowenig eignet sich der Chor für das Ritterthum und die Königsherrschaft, insofern hier das Volk zu gehorchen hat, oder selber Parthei und in die Handlung mit dem Interesse seines Glücks oder Unglücks verwickelt wird. Ueberhaupt kann er da nicht seine rechte Stelle finden, wo es sich

um partikulare Leidenschaften, Zwecke und Charaktere handelt, oder die Intrigue ihr Spiel zu treiben hat.

Das zweite Hauptelement, dem Chor gegenüber, bilden die konfliktvoll handelnden Individuen. In der griechischen Tragödie nun ist es nicht etwa böser Wille, Verbrechen, Nichtswürdigkeit, oder bloßes Unglück, Blindheit und dergleichen, was den Anlaß für die Kollisionen hervorbringt, sondern, wie ich schon mehrfach sagte, die sittliche Berechtigung zu einer bestimmten That. Denn das abstrakt Böse hat weder in sich selbst Wahrheit, noch ist es von Interesse. Doch muß es auf der anderen Seite auch nicht als bloße Absicht erscheinen, daß man den handelnden Personen sittliche Charakterzüge giebt, sondern ihre Berechtigung muß an und für sich wesentlich seyn. Kriminalfälle, wie in neueren Zeiten, nichtsnutzige, oder auch sogenannte moralisch edle Verbrecher mit ihrem leeren Geschwätze vom Schicksal finden wir deshalb in der alten Tragödie ebensowenig, als der Entschluß und die That auf der bloßen Subjektivität des Interesses und Charakters, auf Herrschsucht, Verliebtheit, Ehre, oder sonst auf Leidenschaften beruht, deren Recht allein in der besonderen Neigung und Persönlichkeit wurzeln kann. Solch ein durch den Gehalt seines Zwecks berechtigter Entschluß nun aber, indem er sich in einseitiger Besonderheit zur Ausführung bringt, verletzt unter bestimmten Umständen, welche an sich schon die reale Möglichkeit von Konflikten in sich tragen, ein anderes gleich sittliches Gebiet menschlichen Wollens, das nun der entgegenstehende Charakter als sein wirkliches Pathos festhält und reagirend durchführt, so daß dadurch die Kollision gleichberechtigter Mächte und Individuen vollständig in Bewegung kommt.

Der Kreis dieses Inhalts nun, obschon er mannigfaltig partikularisirt werden kann, ist dennoch seiner Natur nach nicht von großem Reichthume. Der Hauptgegensatz, den besonders Sophokles, nach Aeschylus' Vorgang auf's schönste behandelt

hat, ist der des Staats, des sittlichen Lebens in seiner geistigen Allgemeinheit, und der Familie als der natürlichen Sittlichkeit. Dieß sind die reinsten Mächte der tragischen Darstellung, indem die Harmonie dieser Sphären und das einklangsvolle Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollständige Realität des sittlichen Daseyns ausmacht. Ich brauche in dieser Rücksicht nur an Aeschylus' Sieben vor Theben und mehr noch an die Antigone des Sophokles zu erinnern. Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Auch in der Iphigenia in Aulis, sowie in dem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden des Aeschylus und in der Elektra des Sophokles finden wir den ähnlichen Konflikt. Agamemnon opfert als König und Führer des Heers seine Tochter dem Interesse der Griechen und des troj-nischen Zuges, und zerreißt dadurch das Band der Liebe zur Tochter und Gattin, das Klytämnestra, als Mutter, im tiefsten Herzen bewahrt, und rächend dem heimkehrenden Gatten schmähligen Untergang bereitet. Orest, der Sohn und Königssohn, ehrt die Mutter, aber er hat das Recht des Vaters, des Königs zu vertreten, und schlägt den Schooß, der ihn geboren.

Dieß ist ein für alle Zeiten gültiger Inhalt, dessen Darstellung daher, aller nationalen Unterschiedenheit zum Trotz, auch unsere menschliche und künstlerische Theilnahme gleich rege erhält.

Formeller schon ist eine zweite Hauptkollision, welche die griechischen Tragiker besonders in dem Schicksal des Oedipus darzustellen liebten, wovon uns Sophokles das vollendetste Beispiel in seinem Oedipus rex und Oedipus auf Kolonos zurückgelassen hat. Hier handelt es sich um das Recht des wachen Bewußtseyns, um die Berechtigung dessen, was der Mensch mit selbstbewußtem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewußt und willenlos nach der Bestimmung der Götter wirklich gethan hat. Oedip hat den Vater erschlagen, die Mutter

geheirathet, in blutschänderischem Ehebette Kinder gezeugt, und dennoch ist er ohne es zu wissen und zu wollen in diese ärgsten Frevel verwickelt worden. Das Recht unseres heutigen tieferen Bewußtseyns würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Thaten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseyns, und in das, was die objektive Sache ist.

Für uns von untergeordneterer Art endlich sind andere Kollisionen, welche Theils auf die allgemeine Stellung des individuellen Handelns überhaupt zum griechischen Fatum, Theils auf speciellere Verhältnisse Bezug haben.

Bei allen diesen tragischen Konflikten nun aber müssen wir vornehmlich die falsche Vorstellung von Schuld oder Unschuld bei Seite lassen. Die tragischen Heroen sind ebenso schuldig als unschuldig. Gilt die Vorstellung, der Mensch sey schuldig nur in dem Falle, daß ihm eine Wahl offen stand, und er sich mit Willkür zu dem entschloß, was er ausführt, so sind die alten plastischen Figuren unschuldig; sie handeln aus diesem Charakter, diesem Pathos, weil sie gerade dieser Charakter, dieses Pathos sind; da ist keine Unentschlossenheit und keine Wahl. Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind und ewig dieß, und das ist ihre Größe. Denn die Schwäche im Handeln besteht nur in der Trennung des Subjekts als solchen und seines Inhalts, so daß Charakter, Willen und Zweck nicht absolut in Eins gewachsen erscheinen, und das Individuum sich, indem ihm kein fester Zweck als Substanz seiner eigenen Individualität, als Pathos und Macht seines ganzen Wollens in der Seele lebt, unentschlossen noch von diesem zu jenem wenden

und sich nach Willkür entscheiden kann. Dieß Herüber und Hinüber ist aus den plastischen Gestalten entfernt; das Band zwischen Subjektivität und Inhalt des Wollens bleibt für sie unauflöslich. Was sie zu ihrer That treibt, ist eben das sittlich berechtigte Pathos, welches sie nun auch in pathetischer Beredtsamkeit gegeneinander nicht in der subjektiven Rhetorik des Herzens und Sophistik der Leidenschaft geltend machen, sondern in jener ebenso gediegenen als gebildeten Objektivität, in deren Tiefe, Maaß und plastisch lebendiger Schönheit vor allem Sophokles Meister war. Zugleich aber führt ihr kollisionsvolles Pathos sie zu verletzenden schuldvollen Thaten. An diesen nun wollen sie nicht etwa unschuldig seyn. Im Gegentheil; was sie gethan, wirklich gethan zu haben, ist ihr Ruhm. Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt habe. Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu seyn. Sie wollen nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen. Denn nicht das Substantielle, sondern die subjektive Vertiefung der Persönlichkeit, das subjektive Leiden rührt. Ihr fester starker Charakter aber ist Eins mit seinem wesentlichen Pathos, und dieser unscheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung, zu der auch Euripides erst übergegangen ist.

Das Resultat endlich der tragischen Verwickelung leitet nun keinem anderen Ausgange zu, als daß sich die beiderseitige Berechtigung der gegeneinander kämpfenden Seiten zwar bewährt, die Einseitigkeit ihrer Behauptung aber abgestreift wird, und die ungestörte innere Harmonie, jener Zustand des Chors zurückkehrt, welcher allen Göttern ungetrübt die gleiche Ehre giebt. Die wahre Entwickelung besteht nur in dem Aufheben der Gegensätze als Gegensätze, in der Versöhnung der Mächte des Handelns, die sich in ihrem Konflikte wechselsweise zu negiren streben. Nur dann ist nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befriedigung des Geistes das Letzte, insofern erst bei solchem

Ende die Nothwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann, und das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt ist; erschüttert durch das Loos der Helden, versöhnt in der Sache. Nur wenn man diese Einsicht festhält, läßt sich die alte Tragödie begreifen. Wir dürfen deshalb solch eine Art des Abschlusses auch nicht als einen bloß moralischen Ausgang auffassen, dem gemäß das Böse bestraft und die Tugend belohnt ist, d. h. „wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch." Auf diese subjektive Seite der in sich reflektirten Persönlichkeit und deren gut und bös kommt es hier gar nicht an, sondern, wenn die Kollision vollständig war, auf die Anschauung der affirmativen Versöhnung und das gleiche Gelten beider Mächte, die sich bekämpften. Ebensowenig ist die Nothwendigkeit des Ausgangs ein blindes Schicksal, d. h. ein bloß unvernünftiges, unverstandenes Fatum, das viele antik nennen, sondern die Vernünftigkeit des Schicksals, obschon sie hier noch nicht als selbstbewußte Vorsehung erscheint, deren göttlicher Endzweck mit der Welt und den Individuen für sich und Andere heraustritt, liegt eben darin, daß die höchste Gewalt, die über den einzelnen Göttern und Menschen steht, es nicht dulden kann, daß die einseitig sich verselbstständigenden und dadurch die Grenze ihrer Befugniß überschreitenden Mächte, sowie die Konflikte, welche hieraus folgen, Bestand erhalten. Das Fatum weist die Individualität in ihre Schranken zurück, und zertrümmert sie, wenn sie sich überhoben hat. Ein unvernünftiger Zwang aber, eine Schuldlosigkeit des Leidens müßte statt sittlicher Beruhigung nur Indignation in der Seele des Zuschauers hervorbringen. — Nach einer anderen Seite unterscheidet sich deshalb die tragische Versöhnung auch ebensosehr wieder von der epischen. Sehen wir in dieser Rücksicht auf Achill und Odysseus, so gelangen beide an's Ziel, und es gehört sich, daß sie es erreichen, aber es nicht ein stetes Glück, das sie begünstigt, sondern sie haben die Empfindung der End=

lichkeit bitter zu kosten, und müssen sich mühsam durch Schwierigkeiten, Verluste und Aufopferungen hindurchkämpfen. Denn so erfordert es die Wahrheit überhaupt, daß in dem Verlauf des Lebens und der objektiven Breite der Ereignisse, auch die Nichtigkeit des Endlichen zur Erscheinung komme. So wird zwar Achilles Zorn versöhnt, er erlangt von Agamemnon das, worin er beleidigt worden war, er nimmt an Hektor seine Rache, die Todtenfeier für Patroklus wird vollbracht, und Achill als der Herrlichste anerkannt, aber sein Zorn und dessen Versöhnung hat ihn eben seinen liebsten Freund, den edlen Patroklus, gekostet; um diesen Verlust an Hektor zu rächen, sieht er sich gezwungen, selber von seinem Zorne abzulassen, und sich wieder in die Schlacht gegen die Troer zu begeben, und indem er als der Herrlichste gekannt ist, hat er zugleich die Empfindung seines frühen Todes. In der ähnlichen Weise langt Odysseus in Ithaka, diesem Ziel seiner Wünsche, endlich an, doch allein, schlafend, nach dem Verlust aller seiner Gefährten, aller Kriegsbeute vor Ilium, nach langen Jahren Harrens und Abmühens. So haben Beide ihre Schuld an die Endlichkeit abgetragen, und der Nemesis ist im Untergange Troja's und dem Schicksal der griechischen Helden ihr Recht geworden. Aber die Nemesis ist nur die alte Gerechtigkeit, die nur überhaupt das allzu Hohe herabsetzt, um das abstrakte Gleichgewicht des Glücks durch Unglück wieder herzustellen, und ohne nähere sittliche Bestimmung nur das endliche Seyn berührt und trifft. Dieß ist die epische Gerechtigkeit im Felde des Geschehens, die allgemeine Versöhnung bloßer Ausgleichung. Die höhere tragische Aussöhnung hingegen bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensatze zu ihrer wahrhaften Harmonie. Die Art und Weise nun aber, diesen Einklang herzustellen, kann sehr verschiedener Art seyn, und ich will deshalb nur auf die Hauptmomente, um die es sich in dieser Rücksicht handelt, aufmerksam machen.

Erstlich ist besonders herauszuheben, daß wenn die Einseitigkeit des Pathos den eigentlichen Grund der Kollisionen ausmacht, dieß hier nichts Anderes heißt, als daß sie in's lebendige Handeln eingetreten und somit zum alleinigen Pathos eines bestimmten Individuums geworden ist. Soll nun die Einseitigkeit sich aufheben, so ist es also dieß Individuum, das, insofern es nur als das eine Pathos gehandelt hat, abgestreift und aufgeopfert werden muß. Denn das Individuum ist nur dieß Eine Leben, gilt dieß nicht fest für sich als dieses Eine, so ist das Individuum zerbrochen.

Die vollständigste Art dieser Entwickelung ist dann möglich, wenn die streitenden Individuen, ihrem konkreten Daseyn nach, an sich selbst jedes als Totalität auftreten, so daß sie an sich selber in der Gewalt dessen stehn, wogegen sie ankämpfen, und daher das verletzen, was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten. So lebt z. B. Antigone in der Staatsgewalt Kreon's; sie selbst ist Königstochter und Braut des Haemon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seiner Seits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts respektiren, und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist Beiden an ihnen selbst das immanent, wogegen sie sich wechselsweise erheben, und sie werden an dem selber ergriffen und gebrochen, was zum Kreise ihres eigenen Daseyns gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohne und seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigone's, die andere um Haemon's Tod. Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt, — ich kenne so ziemlich Alles, und man soll es und kann es kennen, — erscheint mir nach dieser Seite die Antigone als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.

Der tragische Ausgang nun aber bedarf zum Ablassen beider Einseitigkeiten und ihrer gleichen Ehre nicht jedesmal des

Untergangs der betheiligten Individuen. So enden bekanntlich die Eumeniden des Aeschylus nicht mit dem Tode Orest's, oder dem Verderben der Eumeniden, dieser Rächerinnen des Mutterbluts und der Pietät, dem Apoll gegenüber, welcher die Würde und Verehrung des Familienhauptes und Königs aufrecht erhalten will, und den Orest angestiftet hatte, Klytämnestra zu tödten, sondern dem Orest wird die Strafe erlassen, und beiden Göttern die Ehre gegeben. Zugleich aber sehen wir an diesem entscheidenden Schlusse deutlich, was den Griechen ihre Götter galten, wenn sie sich dieselben in ihrer kämpfenden Besonderheit vor die Anschauung brachten. Vor dem wirklichen Athen erscheinen sie nur als Momente, welche die volle harmonische Sittlichkeit zusammenbindet. Die Stimmen des Areopag's sind gleich; es ist Athene, die Göttin, das lebendige Athen seiner Substanz nach vorgestellt, die den weißen Stein hinzufügt, den Orest freigiebt, aber den Eumeniden ebenso als dem Apoll Altäre und Verehrung verspricht.

Dieser objektiven Versöhnung gegenüber kann die Ausgleichung zweitens subjektiver Art seyn, indem die handelnde Individualität zuletzt ihre Einseitigkeit selber aufgiebt. In dem Ablassen von ihrem substantiellen Pathos aber würde sie charakterlos erscheinen, was der Gediegenheit der plastischen Figuren widerspricht. Das Individuum kann sich deshalb nur gegen eine höhere Macht und deren Rath und Befehl aufgeben, so daß es für sich in seinem Pathos beharrt, durch einen Gott aber der starre Wille gebrochen wird. Der Knoten löst sich in diesem Falle nicht, sondern wird, wie im Philoktet z. B., durch einen Deus ex machina zerhauen.

Schöner endlich, als diese mehr äußerliche Weise des Ausgangs, ist die innerliche Aussöhnung, welche ihrer Subjektivität wegen bereits gegen das Moderne hinstreift. Das vollendeteste antike Beispiel hiefür haben wir in dem ewig zu bewundernden Oedip auf Kolonos vor uns. Er hat seinen Vater unwissend

erschlagen, den Thron Thebe's, das Bett der eigenen Mutter bestiegen; diese bewußtlosen Verbrechen machen ihn nicht unglücklich; aber der alte Räthsellöser zwingt das Wissen über sein eigenes dunkeles Schicksal heraus, und erhält nun das furchtbare Bewußtseyn, daß er dieß in sich geworden. Mit dieser Auflösung des Räthsels an ihm selber hat er wie Adam, als er zum Bewußtseyn des Guten und Bösen kam, sein Glück verloren. Nun macht er, der Seher, sich blind, nun verbannt er sich vom Thron und scheidet von Theben, wie Adam und Eva aus dem Paradiese getrieben werden, und irrt ein hülfloser Greis umher. Doch den Schwerbelasteten, der in Kolonos, statt seines Sohnes Verlangen, daß er zurückkehren möge, zu erhören, ihm seine Erinnye zugesellt, der allen Zwiespalt in sich auslöscht und sich in sich selber reinigt, ruft ein Gott zu sich; sein blindes Auge wird verklärt und hell, seine Gebeine werden zum Heil, zum Horte der Stadt, die ihn gastfrei aufnahm. Diese Verklärung im Tode ist seine und unsere erscheinendere Versöhnung in seiner Individualität und Persönlichkeit selber. Man hat einen christlichen Ton darin finden wollen, die Anschauung eines Sünders, den Gott zu Gnaden annimmt, und das Schicksal, das an seiner Endlichkeit sich ausließ, im Tode durch Seligkeit vergütet. Die christliche religiöse Versöhnung aber ist eine Verklärung der Seele, die, im Quell des ewigen Heils gebadet, sich über ihre Wirklichkeit und Thaten erhebt, indem sie das Herz selbst, denn dieß vermag der Geist, zum Grabe des Herzens macht, die Anklagen der irdischen Schuld mit ihrer eigenen irdischen Individualität bezahlt, und sich nun in der Gewißheit des ewigen rein geistigen Seligseyns in sich selbst gegen jene Anklagen festhält. Die Verklärung des Oedipus dagegen bleibt immer noch die antike Herstellung des Bewußtseyns aus dem Streite sittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieses *sittlichen* Gehaltes selber.

Was jedoch Weiteres in dieser Versöhnung liegt, ist die

Subjektivität der Befriedigung, aus welcher wir den Uebergang in das entgegengesetzte Gebiet der Komödie machen können.

ββ) Komisch nämlich, wie wir sahen, ist überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und ihrer selbst gewiß bleibt. Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann, das in sich absolut versöhnte, heitre Gemüth, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört, und an sich selber zu Schanden wird, weil es aus sich selbst das Gegentheil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgemuthheit verliert. Diese Sicherheit des Subjekts aber ist anderer Seits nur dadurch möglich, daß die Zwecke und damit auch die Charaktere, entweder an und für sich nichts Substantielles enthalten, oder haben sie an und für sich Wesentlichkeit, dennoch in einer ihrer Wahrheit nach schlechthin entgegengesetzten und deshalb substanzlosen Gestalt zum Zweck gemacht und durchgeführt werden, so daß in dieser Rücksicht also immer nur das an sich selber Nichtige und Gleichgültige zu Grunde geht, und das Subjekt ungestört aufrecht stehen bleibt.

Dieß ist nun auch im Ganzen der Begriff der alten klassischen Komödie, wie sie sich für uns in den Stücken des Aristophanes erhalten hat. Man muß in dieser Rücksicht sehr wohl unterscheiden, ob die handelnden Personen für sich selbst komisch sind, oder nur für die Zuschauer. Das Erstere allein ist zur wahrhaften Komik zu rechnen, in welcher Aristophanes Meister war. Diesem Standpunkte gemäß stellt sich ein Individuum nur dann als lächerlich dar, wenn sich zeigt, es sey ihm in dem Ernste seines Zwecks und Willens selber nicht Ernst, so daß dieser Ernst immer für das Subjekt selbst seine eigene Zerstörung mit sich führt, weil es sich eben von Hause aus in kein höheres allgemein gültiges Interesse, das in eine wesentliche Entzweiung bringt, einlassen kann, und wenn es sich auch wirklich darauf

einläßt, nur eine Natur zum Vorschein kommen läßt, die durch ihre gegenwärtige Existenz unmittelbar das schon zu Nichte gemacht hat, was sie scheint in's Werk richten zu wollen, so daß man sieht, es ist eigentlich gar nicht in sie eingedrungen. Das Komische spielt deshalb mehr in unteren Ständen der Gegenwart und Wirklichkeit selbst, unter Menschen, die einmal sind, wie sie eben sind, nicht anders seyn können und wollen, und, jedes ächten Pathos unfähig, dennoch nicht den mindesten Zweifel in das setzen, was sie sind und treiben. Zugleich aber thun sie sich als höhere Naturen dadurch kund, daß sie nicht an die Endlichkeit, in welche sie sich hineinbegeben, ernstlich gebunden sind, sondern darüber erhoben und gegen Mißlingen und Verlust in sich selber fest und gesichert bleiben. Diese absolute Freiheit des Geistes, die an und für sich in allem, was der Mensch beginnt, von Anfang an getröstet ist, diese Welt der subjektiven Heiterkeit ist es, in welche uns Aristophanes einführt. Ohne ihn gelesen zu haben, läßt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl seyn kann. — Die Interessen nun, in welchen diese Art der Komödie sich bewegt, brauchen nicht etwa aus den der Sittlichkeit, Religion und Kunst entgegengesetzten Gebieten hergenommen zu seyn; im Gegentheil, die alte griechische Komödie hält sich gerade innerhalb dieses objektiven und substantiellen Kreises, aber es ist die subjektive Willkür, die gemeine Thorheit und Verkehrtheit, wodurch die Individuen sich Handlungen, die höher hinauswollen, zu Nichte machen. Und hier bietet sich für Aristophanes ein reicher glücklicher Stoff Theils an den griechischen Göttern, Theils an dem atheniensischen Volke dar. Denn die Gestaltung des Göttlichen zur menschlichen Individualität hat an dieser Repräsentation und deren Besonderheit, insofern dieselbe weiter gegen das Partikuläre und Menschliche hin ausgeführt wird, selbst den Gegensatz gegen die Hoheit ihrer Bedeutung, und läßt sich als ein leeres Aufspreizen dieser ihr unangemessenen Subjektivität darstellen. Besonders aber liebt es Aristophanes,

die Thorheiten des Demos, die Tollheiten seiner Redner und Staatsmänner, die Verkehrtheit des Krieges, vor allem aber am Unbarmherzigsten die neue Richtung des Euripides in der Tragödie auf die possierlichste und zugleich tiefste Weise dem Gelächter seiner Mitbürger preiszugeben. Die Personen, in denen er diesen Inhalt seiner großartigen Komik verkörpert, macht er in unerschöpflicher Laune gleich von vorn herein zu Thoren, so daß man sogleich sieht, daß nichts Gescheutes herauskommen könne. So den Strepsiades, der zu den Philosophen gehn will, seiner Schulden ledig zu werden; so den Sokrates, der sich zum Lehrer des Strepsiades und seines Sohnes hergiebt; so den Bacchus, den er in die Unterwelt hinabsteigen läßt, um wieder einen wahrhaften Tragiker hervorzuholen; ebenso den Kleon, die Weiber, die Griechen, welche die Friedensgöttinn aus dem Brunnen ziehn wollen, u. s. f. Der Hauptton, der uns aus diesen Darstellungen entgegenklingt, ist das um so unverwüstbarere Zutrauen aller dieser Figuren zu sich selbst, je unfähiger sie sich zur Ausführung dessen zeigen, was sie unternehmen. Die Thoren sind so unbefangene Thoren, und auch die verständigeren haben gleich solch einen Anstrich des Widerspruchs mit dem, worauf sie sich einlassen, daß sie nun auch diese unbefangene Sicherheit der Subjektivität, es mag kommen und gehn, wie es will, niemals verlieren. Es ist die lachende Seligkeit der olympischen Götter, ihr unbekümmerter Gleichmuth, der in die Menschen heimgekehrt und mit allem fertig ist. Dabei zeigt sich Aristophanes nie als ein kahler schlechter Spötter, sondern er war ein Mann von geistreichster Bildung, der vortrefflichste Bürger, dem es Ernst blieb mit dem Wohle Athens, und der sich durchweg als wahrer Patriot bewies. Was sich daher in seinen Komödien in voller Auflösung darstellt, ist, wie ich schon früher sagte, nicht das Göttliche und Sittliche, sondern die durchgängige Verkehrtheit, die sich zu dem Schein dieser substantiellen Mächte aufspreizt, die Gestalt und individuelle Erscheinung,

in welcher die eigentliche Sache schon von Hause aus nicht mehr vorhanden ist, so daß sie dem ungeheuchelten Spiele der Subjektivität offen kann bloß gegeben werden. Indem aber Aristophanes den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter, des politischen und sittlichen Daseyns, und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, vorführt, liegt selber in diesem Siege der Subjektivität, aller Einsicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und so sind diese Gebilde eines unbefangenen Grundwohlseyns in der That die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, bildungsvollen, witzigen, griechischen Volkes hervorgehn.

β) Wenden wir uns jetzt sogleich zur dramatischen Kunst der modernen Welt herüber, so will ich auch hier nur im Allgemeinen noch einige Hauptunterschiede näher herausstellen, welche sowohl in Bezug auf das Trauerspiel als auch auf das Schauspiel und die Komödie von Wichtigkeit sind.

αα) Die Tragödie in ihrer antiken plastischen Hoheit bleibt noch bei der Einseitigkeit stehn, das Gelten der sittlichen Substanz und Nothwendigkeit zur allein wesentlichen Basis zu machen, dagegen die individuelle und subjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in sich unausgebildet zu lassen, während die Komödie zur Vervollständigung ihrer Seits in umgekehrter Plastik die Subjektivität in dem freien Ergehen ihrer Verkehrtheit und deren Auflösung zur Darstellung bringt.

Die moderne Tragödie nun nimmt in ihrem eigenen Gebiete das Princip der Subjektivität von Anfang an auf. Sie macht deshalb die subjektive Innerlichkeit des Charakters, der keine bloß individuelle klassische Verlebendigung sittlicher Mächte ist, zum eigentlichen Gegenstande und Inhalt, und läßt in dem gleichartigen Typus die Handlungen ebenso durch den äußeren Zufall der Umstände in Kollision kommen als die ähnliche Zufälligkeit auch über den Erfolg entscheidet oder zu entscheiden scheint. —

In dieser Rücksicht sind es folgende Hauptpunkte, die wir zu besprechen haben:

erstens die Natur der mannigfaltigen Zwecke, welche als Inhalt der Charaktere zur Ausführung gelangen sollen;

zweitens die tragischen Charaktere selbst, sowie die Kollisionen, denen sie unterworfen sind;

drittens die von der antiken Tragödie unterschiedene Art des Ausgangs und der tragischen Versöhnung.

Wie sehr auch im romantischen Trauerspiel die Subjektivität der Leiden und Leidenschaften, im eigentlichen Sinne dieses Worts, den Mittelpunkt abgiebt, so kann dennoch im menschlichen Handeln die Grundlage bestimmter Zwecke aus den konkreten Gebieten der Familie, des Staats, der Kirche u. s. f. nicht ausbleiben. Denn mit dem Handeln tritt der Mensch überhaupt in den Kreis der realen Besonderheit ein. Insofern aber jetzt nicht das Substantielle als solches in diesen Sphären das Interesse der Individuen ausmacht, partikularisiren sich die Zwecke einer Seits zu einer Breite und Mannigfaltigkeit, sowie zu einer Specialität, in welcher das wahrhaft Wesentliche oft nur noch in verkümmerter Weise hindurchzuscheinen vermag. Außerdem erhalten diese Zwecke eine durchaus veränderte Gestalt. In dem religiösen Kreise z. B. bleiben nicht mehr die zu Götter-Individuen durch die Phantasie herausgestellten besondern sittlichen Mächte, in eigener Person, oder als Pathos menschlicher Heroen, der durchgreifende Inhalt, sondern die Geschichte Christi, der Heiligen u. s. f. wird dargestellt; im Staat ist es besonders das Königthum, die Macht der Vasallen, der Streit der Dynastieen oder einzelner Mitglieder ein und desselben Herrscherhauses untereinander, was in bunter Verschiedenheit zum Vorschein kommt; ja weiterhin handelt es sich auch um bürgerliche und privatrechtliche und sonstige Verhältnisse, und in der ähnlichen Art thun sich auch im Familienleben Seiten hervor, welche dem antiken Drama noch nicht zugänglich waren. Denn indem

sich in den genannten Kreisen das Princip der Subjektivität selber sein Recht verschafft hat, treten eben hierdurch in allen Sphären neue Momente heraus, die der moderne Mensch zum Zweck und zur Richtschnur seines Handelns zu machen sich die Befugniß giebt.

Anderer Seits ist es das Recht der Subjektivität als solcher, das sich als alleiniger Inhalt feststellt, und nun die Liebe, die persönliche Ehre u. s. f. so sehr als ausschließlichen Zweck ergreift, daß die übrigen Verhältnisse Theils nur als der äußerliche Boden erscheinen können, auf welchem sich diese modernen Interessen hinbewegen, Theils für sich den Forderungen des subjektiven Gemüths konfliktvoll entgegenstehn. Vertiefter noch ist es das Unrecht und Verbrechen, das der subjektive Charakter, wenn er es sich auch nicht als Unrecht und Verbrechen selber zum Zweck macht, dennoch, um sein vorgestecktes Ziel zu erreichen, nicht scheut. —

Dieser Partikularisation und Subjektivität gegenüber können sich drittens die Zwecke ebensosehr wieder Theils zur Allgemeinheit und umfassenden Weite des Inhalts ausdehnen, Theils werden sie als in sich selber substantiell aufgefaßt und durchgeführt. In der erstern Rücksicht will ich nur an die absolute philosophische Tragödie, an Goethe's Faust erinnern, in welcher einer Seits die Befriedigungslosigkeit in der Wissenschaft, anderer Seits die Lebendigkeit des Weltlebens und irdischen Genusses, überhaupt die tragisch versuchte Vermittlung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten, in seinem Wesen und seiner Erscheinung, eine Weite des Inhalts giebt, wie sie in ein und demselben Werke zu umfassen zuvor kein anderer dramatischer Dichter gewagt hat. In der ähnlichen Art ist auch Schiller's Karl Moor, gegen die gesammte bürgerliche Ordnung, und den ganzen Zustand der Welt und Menschheit seiner Zeit empört, und lehnt sich in diesem allgemeinen Sinne gegen dieselbe auf. Wallenstein faßt gleichfalls einen

großen allgemeinen Zweck, die Einheit und den Frieden Deutschlands, einen Zweck, den er ebensosehr durch seine Mittel, die, nur künstlich und äußerlich zusammengehalten, gerade da zerbrechen und zerfahren, wo es ihm Ernst wird, als auch durch seine Erhebung gegen die kaiserliche Autorität verfehlt, an deren Macht er mit seinem Unternehmen zerschellen muß. Dergleichen allgemeine Weltzwecke, wie sie Karl Moor und Wallenstein verfolgen, lassen sich überhaupt nicht durch ein Individuum in der Art durchführen, daß die Anderen zu gehorsamen Instrumenten werden, sondern sie setzen sich durch sich selber Theils mit dem Willen Vieler, Theils gegen und ohne ihr Bewußtseyn durch. Als Beispiel einer Auffassung der Zwecke als in sich substantieller will ich nur einige Tragödien des Calderon anführen, in welchen die Liebe, Ehre u. s. f. in Rücksicht auf ihre Rechte und Pflichten von den handelnden Individuen selbst, wie nach einem Kodex für sich fester Gesetze gehandhabt wird. Auch in Schiller's tragischen Figuren kommt, wenn auch auf einem ganz anderen Standpunkte, häufig das Aehnliche zunächst insofern vor, als diese Individuen ihre Zwecke zugleich im Sinne allgemeiner absoluter Menschenrechte auffassen und verfechten. So meint z. B. schon der Major Ferdinand in Kabale und Liebe die Rechte der Natur gegen die Konvenienzen der Mode zu vertheidigen, und vor allem fordert Marquis Posa Gedankenfreiheit als ein unveräußerliches Gut der Menschheit.

Im Allgemeinen aber ist es in der modernen Tragödie nicht das Substantielle ihres Zwecks, um dessen Willen die Individuen handeln, und was sich als das Treibende in ihrer Leidenschaft bewährt, sondern die Subjektivität ihres Herzens und Gemüths oder die Besonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung. Denn selbst in den eben angeführten Beispielen ist Theils bei jenen spanischen Ehren- und Liebes-Helden der Inhalt ihrer Zwecke an und für sich so subjektiver Art, daß die Rechte und Pflichten desselben mit den eigenen Wünschen des

Herzens unmittelbar zusammenfallen können, Theils erscheint in Schiller's Jugend-Werken das Pochen auf Natur, Menschenrechte und Weltverbesserung mehr nur als Schwärmerei eines subjektiven Enthusiasmus; und wenn Schiller in seinem späteren Alter ein reiferes Pathos geltend zu machen suchte, so geschah dieß eben, weil er das Princip der antiken Tragödie auch in der modernen dramatischen Kunst wieder herzustellen im Sinne hatte. Um den näheren Unterschied bemerkbar zu machen, der in dieser Rücksicht zwischen der antiken und modernen Tragödie stattfindet, will ich nur auf Shakespeare's Hamlet hinweisen, welchem eine ähnliche Kollision zu Grunde liegt, wie sie Aeschylus in den Choephoren und Sophokles in der Elektra behandelt hat. Denn auch dem Hamlet ist der Vater und König erschlagen und die Mutter hat den Mörder geheirathet. Was aber bei den griechischen Dichtern eine sittliche Berechtigung hat, der Tod des Agamemnon, erhält dagegen bei Shakespeare die alleinige Gestalt eines verruchten Verbrechens, an welchem Hamlet's Mutter unschuldig ist, so daß sich der Sohn als Rächer nur gegen den brudermörderischen König zu wenden hat, und in ihm nichts vor sich sieht, was wahrhaft zu ehren wäre. Die eigentliche Kollision dreht sich deshalb auch nicht darum, daß der Sohn in seiner sittlichen Rache selbst die Sittlichkeit verletzen muß, sondern um den subjektiven Charakter Hamlet's, dessen edle Seele für diese Art energischer Thätigkeit nicht geschaffen ist, und voll Ekel an der Welt und am Leben, zwischen Entschluß, Proben und Anstalten zur Ausführung umhergetrieben, durch das eigene Zaudern und die äußere Verwickelung der Umstände zu Grunde geht.

Wenden wir uns zweitens deshalb jetzt zu der Seite hinüber, welche in der modernen Tragödie von hervorstechenderer Wichtigkeit ist, zu den Charakteren nämlich und deren Kollision, so ist das Nächste, was wir zum Ausgangspunkt nehmen können, kurz resumirt, Folgendes:

Die Heroen der alten klassischen Tragödie finden Umstände vor, unter denen sie, wenn sie sich fest zu dem einen sittlichen Pathos entschließen, das ihrer eigenen für sich fertigen Natur allein entspricht, nothwendig in Konflikt mit der gleichberechtigten, gegenüberstehenden sittlichen Macht gerathen müssen. Die romantischen Charaktere hingegen stehn von Anfang an mitten in einer Breite zufälligerer Verhältnisse und Bedingungen, innerhalb welcher sich so und anders handeln ließe, so daß der Konflikt, zu welchem die äußeren Voraussetzungen allerdings den Anlaß darbieten, wesentlich in dem Charakter liegt, dem die Individuen in ihrer Leidenschaft nicht um der substantiellen Berechtigung willen, sondern weil sie einmal das sind was sie sind, Folge leisten. Auch die griechischen Helden handeln zwar nach ihrer Individualität, aber diese Individualität ist, wie gesagt, auf der Höhe der alten Tragödie nothwendig selbst ein in sich sittliches Pathos, während in der modernen der eigenthümliche Charakter als solcher, bei welchem es zufällig bleibt, ob er das in sich selbst Berechtigte ergreift, oder in Unrecht und Verbrechen geführt wird, sich nach subjektiven Wünschen und Bedürfnissen, äußeren Einflüssen u. s. f. entscheidet. Hier kann deshalb wohl die Sittlichkeit des Zwecks und der Charakter zusammenfallen, diese Kongruenz aber macht, der Partikularisation der Zwecke, Leidenschaften und subjektiven Innerlichkeit wegen, nicht die wesentliche Grundlage und objektive Bedingung der tragischen Tiefe und Schönheit aus.

Was nun die weiteren Unterschiede der Charaktere selber anbetrifft, so läßt sich hierüber, bei der bunten Mannichfaltigkeit, der in diesem Gebiete Thür und Thor eröffnet ist, wenig Allgemeines sagen. Ich will deshalb nur die nachstehenden Hauptseiten berühren. — Ein nächster Gegensatz, der bald genug in's Auge springt, ist der einer abstrakten und dadurch formellen Charakteristik, Individuen gegenüber, die uns als konkrete Menschen lebendig entgegentreten. Von der ersten Art lassen sich

als Beispiel besonders die tragischen Figuren der Franzosen und Italiener citiren, die, aus der Nachbildung der Alten entsprungen, mehr oder weniger nur als bloße Personifikationen bestimmter Leidenschaften der Liebe, Ehre, des Ruhms, der Herrschsucht, Tyrannei u. s. f. gelten können, und die Motive ihrer Handlungen, sowie den Grad und die Art ihrer Empfindungen zwar mit einem großen deklamatorischen Aufwand und vieler Kunst der Rhetorik zum Besten geben, doch in dieser Weise der Explikation mehr an die Fehlgriffe des Seneca als an die dramatischen Meisterwerke der Griechen erinnern. Auch die spanische Tragödie streift an diese abstrakte Charakterschilderung an. Hier aber ist das Pathos der Liebe im Konflikt mit der Ehre, Freundschaft, königlichen Autorität u. s. f. selbst so abstrakt subjektiver Art, und in Rechten und Pflichten von so scharfer Ausprägung, daß es, wenn es in dieser gleichsam subjektiven Substantialität als das eigentliche Interesse hervorstechen soll, eine vollere Partikularisation der Charaktere kaum zuläßt. Dennoch haben die spanischen Figuren oft eine wenn auch wenig ausgefüllte Geschlossenheit und so zu sagen spröde Persönlichkeit, welche den französischen abgeht, während die Spanier zugleich, der kahlen Einfachheit im Verlaufe französischer Tragödien gegenüber, auch im Trauerspiel den Mangel an innerer Mannigfaltigkeit durch die scharfsichtig erfundene Fülle interessanter Situationen und Verwickelungen zu ersetzen verstehn. — Als Meister dagegen in Darstellung menschlich voller Individuen und Charaktere zeichnen sich besonders die Engländer aus, und unter ihnen wieder steht vor allen Anderen Shakespeare fast unerreichbar da. Denn selbst wenn irgend eine bloß formelle Leidenschaft, wie z. B. im Macbeth die Herrschsucht, im Othello die Eifersucht, das ganze Pathos seiner tragischen Helden in Anspruch nimmt, verzehrt dennoch solch eine Abstraktion nicht etwa die weiterreichende Individualität, sondern in dieser Bestimmtheit bleiben die Individuen immer noch ganze Menschen. Ja je mehr

Shakespeare in der unendlichen Breite seiner Weltbühne auch zu den Extremen des Bösen und der Albernheit fortgeht, um so mehr gerade, wie ich schon früher bemerkte, versenkt er selbst auf diesen äußersten Grenzen seine Figuren nicht etwa ohne den Reichthum poetischer Ausstattung in ihre Beschränktheit, sondern er giebt ihnen Geist und Phantasie, er macht sie durch das Bild, in welchem sie sich in theoretischer Anschauung objektiv wie ein Kunstwerk betrachten, selber zu freien Künstlern ihrer selbst, und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue seiner Charakteristik, für Verbrecher ganz ebenso, wie für die gemeinsten plattesten Rüpel und Narren zu interessiren. Von ähnlicher Art ist auch die Aeußerungsweise seiner tragischen Charaktere; individuell, real, unmittelbar lebendig, höchst mannigfaltig, und doch, wo es nöthig erscheint, von einer Erhabenheit und schlagenden Gewalt des Ausdrucks, von einer Innigkeit und Erfindungsgabe in augenblicklich sich erzeugenden Bildern und Gleichnissen, von einer Rhetorik, nicht der Schule, sondern der wirklichen Empfindung und Durchgängigkeit des Charakters, daß ihm, in Rücksicht auf diesen Verein unmittelbarer Lebendigkeit und innerer Seelengröße, nicht leicht ein anderer dramatischer Dichter unter den Neueren kann zur Seite gestellt werden. Denn Goethe hat zwar in seiner Jugend einer ähnlichen Naturtreue und Partikularität, doch ohne die innere Gewalt und Höhe der Leidenschaft, nachgestrebt, und Schiller wieder ist in eine Gewaltsamkeit verfallen, für deren hinausstürmende Expansion es an dem eigentlichen Kern fehlt.

Ein zweiter Unterschied in den modernen Charakteren besteht in ihrer Festigkeit oder ihrem inneren Schwanken und Zerwürfniß. Die Schwäche der Unentschiedenheit, das Herüber und Hinüber der Reflexion, das Ueberlegen der Gründe, nach welchen der Entschluß sich richten soll, tritt zwar auch bei den Alten schon hin und wieder in den Tragödien des Euripides hervor, doch Euripides verläßt auch bereits die ausgerundete Plastik der Cha-

raktere und Handlung, und geht zum subjektiv Rührenden über. Im modernen Trauerspiel nun kommen dergleichen schwankende Gestalten häufiger besonders in der Weise vor, daß sie in sich selber einer gedoppelten Leidenschaft angehören, welche sie von dem einen Entschluß, der einen That zur anderen herüberschickt. Ich habe von diesem Schwanken bereits an einer anderen Stelle gesprochen (Aesth. Abth. I. p. 309—313), und will hier nur noch hinzufügen, daß wenn auch die tragische Handlung auf der Kollision beruhn muß, dennoch das Hineinlegen des Zwiespalts in ein und dasselbe Individuum immer viel Mißliches mit sich führt. Denn die Zerrissenheit in entgegengesetzte Interessen hat zum Theil in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes ihren Grund, zum Theil in Schwäche und Unreifheit. Von dieser Art finden sich noch in Göthe's Jugendprodukten einige Figuren: Weislingen z. B., Fernando in Stella, vor allem aber Clavigo. Es sind gedoppelte Menschen, die nicht zu fertiger und dadurch fester Individualität gelangen können. Anders schon ist es, wenn einem für sich selbst sicheren Charakter zwei entgegengesetzte Lebenssphären, Pflichten u. s. f. gleich heilig erscheinen, und er sich dennoch mit Ausschluß der Anderen auf die eine Seite zu stellen genöthigt sieht. Dann nämlich ist das Schwanken nur ein Uebergang und macht nicht den Nerv des Charakters selbst aus. Wieder von anderer Art ist der tragische Fall, daß ein Gemüth gegen sein besseres Wollen zu entgegengesetzten Zwecken der Leidenschaft abirrt, wie z. B. Schiller's Jungfrau, und sich nun aus diesem innern Zwiespalt in sich selbst und nach Außen herstellen oder daran untergehn muß. Doch hat diese subjektive Tragik innerer Zwiespaltigkeit, wenn sie zum tragischen Hebel gemacht wird, überhaupt Theils etwas bloß Trauriges und Peinliches, Theils etwas Aergerliches, und der Dichter thut besser, sie zu vermeiden, als sie aufzusuchen und vorzugsweise auszubilden. Am schlimmsten aber ist es, wenn solch ein Schwanken und Umschlagen des Charakters und gan-

zen Menschen gleichsam als eine schiefe Kunstdialektik zum Principe der ganzen Darstellung gemacht wird, und die Wahrheit gerade darin bestehn soll, zu zeigen, kein Charakter sey in sich fest und seiner selbst sicher. Die einseitigen Zwecke besonderer Leidenschaften und Charaktere dürfen es zwar zu keiner unangefochtenen Realisirung bringen, und auch in der gewöhnlichen Wirklichkeit wird ihnen durch die reagirende Gewalt der Verhältnisse und entgegenstehenden Individuen die Erfahrung ihrer Endlichkeit und Unhaltbarkeit nicht erspart; dieser Ausgang aber, welcher erst den sachgemäßen Schluß bildet, muß nicht als ein dialektisches Räderwerk gleichsam mitten in das Individuum selbst hineingesetzt werden, sonst ist das Subjekt als diese Subjektivität eine nur leere unbestimmte Form, die mit keiner Bestimmtheit der Zwecke wie des Charakters lebendig zusammenwächst. Ebenso ist es noch etwas Anderes, wenn der Wechsel im inneren Zustande des ganzen Menschen eine konsequente Folge gerade dieser eigenen Besonderheit selber erscheint, so daß sich dann nur entwickelt und herauskommt, was an sich von Hause aus in dem Charakter gelegen hatte. So steigert sich z. B. in Shakespeare's Lear die ursprüngliche Thorheit des alten Mannes zur Verrücktheit in der ähnlichen Weise, als Gloster's geistige Blindheit zur wirklichen leiblichen Blindheit umgewandelt wird, in welcher ihm dann erst die Augen über den wahren Unterschied in der Liebe seiner Söhne aufgehn. — Gerade Shakespear giebt uns, jener Darstellung schwankender und in sich zwiespaltiger Charaktere gegenüber, die schönsten Beispiele von in sich festen und konsequenten Gestalten, die sich eben durch dieses entschiedene Festhalten an sich selbst und ihre Zwecke in's Verderben bringen. Nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Nothwendigkeit ihrer Individualität getragen, lassen sie sich zu ihrer That durch die äußeren Umstände locken, oder stürzen sich blind hinein, und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, selbst wenn sie itzt nun auch, was sie thun,

nur aus Noth vollführen, um sich gegen Andre zu behaupten, oder weil sie nun einmal dahin gekommen, wohin sie gekommen sind. Das Entstehen der Leidenschaft, die, an sich dem Charakter gemäß, bisher nur noch nicht hervorgebrochen ist, jetzt aber zur Entfaltung gelangt, dieser Fortgang und Verlauf einer großen Seele, ihre innere Entwickelung, das Gemälde ihres sich selbst zerstörenden Kampfes mit den Umständen, Verhältnissen und Folgen ist der Hauptinhalt in vielen von Shakespeare's interessantesten Tragödien.

Der letzte wichtige Punkt, über den wir jetzt noch zu sprechen haben, betrifft den tragischen Ausgang, dem sich die modernen Charaktere entgegentreiben, sowie die Art der tragischen Versöhnung, zu welcher es diesem Standpunkte zufolge kommen kann. In der antiken Tragödie ist es die ewige Gerechtigkeit, welche, als absolute Macht des Schicksals, den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbstständigenden und dadurch kollidirenden besondern Mächte rettet und aufrecht erhält, und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt. Tritt nun in der modernen Tragödie eine ähnliche Gerechtigkeit auf, so ist sie bei der Partikularität der Zwecke und Charaktere Theils abstrakter, Theils bei dem vertiefteren Unrecht und den Verbrechen, zu denen sich die Individuen, wollen sie sich durchsetzen, genöthigt sehn, von kälterer kriminalistischer Natur. Macbeth z. B., die älteren Töchter und Tochtermänner Lear's, der Präsident in Kabale und Liebe, Richard der Dritte u. s. f. u. s. f. verdienen durch ihre Greuel nichts Besseres, als ihnen geschieht. Diese Art des Ausgangs stellt sich gewöhnlich so dar, daß die Individuen an einer vorhandenen Macht, der zum Trotz sie ihren besonderen Zweck ausführen wollen, zerschellen. So geht z. B. Wallenstein an der Festigkeit der kaiserlichen Gewalt zu Grunde, doch auch der alte Piccolomini, der bei der Behauptung der gesetzlichen Ordnung Verrath am Freunde begangen

und die Form der Freundschaft mißbraucht hat, wird durch den Tod seines hingeopferten Sohnes bestraft. Auch Götz von Berlichingen greift einen politisch bestehenden und sich fester gründenden Zustand an, und geht daran zu Grunde, wie Weislingen und Adelheid, welche zwar auf der Seite dieser ordnungsmäßigen Gewalt stehen, doch durch Unrecht und Treubruch sich selbst ein unglückliches Ende bereiten. Bei der Subjektivität der Charaktere tritt nun hierbei sogleich die Forderung ein, daß sich auch die Individuen in sich selbst mit ihrem individuellen Schicksal versöhnt zeigen müßten. Diese Befriedigung nun kann Theils religiös seyn, indem das Gemüth gegen den Untergang seiner weltlichen Individualität sich eine höhere unzerstörbare Seligkeit gesichert weiß, Theils formellerer aber weltlicher Art, insofern die Stärke und Gleichheit des Charakters, ohne zu brechen, bis zum Untergange aushält, und so seine subjektive Freiheit, allen Verhältnissen und Unglücksfällen gegenüber, in ungefährdeter Energie bewahrt; Theils endlich inhaltsreicher durch die Anerkennung, daß es nur ein seiner Handlung gemäßes, wenn auch bittres Loos dahin nehme.

Auf der anderen Seite aber stellt sich der tragische Ausgang auch nur als Wirkung unglücklicher Umstände und äußerer Zufälligkeiten dar, die sich ebenso hätten anders drehen, und ein glückliches Ende zur Folge haben können. In diesem Falle bleibt uns nur der Anblick, daß sich die moderne Individualität bei der Besonderheit des Charakters, der Umstände und Verwickelungen an und für sich der Hinfälligkeit des Irdischen überhaupt überantwortet, und das Schicksal der Endlichkeit tragen muß. Diese bloße Trauer ist jedoch leer, und wird besonders dann eine nur schreckliche äußerliche Nothwendigkeit, wenn wir in sich selbst edle schöne Gemüther in solchem Kampfe an dem Unglück bloß äußerer Zufälle untergehn sehn. Ein solcher Fortgang kann uns hart angreifen, doch erscheint er nur als gräßlich, und es dringt sich unmittelbar die Forderung auf, daß die äu-

ßeren Zufälle mit dem übereinstimmen müssen, was die eigentliche innere Natur jener schönen Charaktere ausmacht. Nur in dieser Rücksicht können wir uns z. B. in dem Untergange Hamlet's und Julia's versöhnt fühlen. Aeußerlich genommen erscheint der Tod Hamlet's zufällig durch den Kampf mit Laertes und die Verwechselung der Degen herbeigeleitet. Doch im Hintergrunde von Hamlet's Gemüth liegt von Anfang an der Tod. Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht; bei solcher Trauer und Weichheit, bei diesem Gram, diesem Ekel an allen Zuständen des Lebens fühlen wir von Hause aus, er sey in dieser greuelhaften Umgebung ein verlorner Mann, den der innere Ueberdruß fast schon verzehrt hat, ehe noch der Tod von Außen an ihn herantritt. Dasselbe ist in Julie und Romeo der Fall. Dieser zarten Blüthe sagt der Boden nicht zu, auf den sie gepflanzt ward, und es bleibt uns nichts übrig, als die traurige Flüchtigkeit so schöner Liebe zu beklagen, die, wie eine weiche Rose im Thal dieser zufälligen Welt, von den rauhen Stürmen und Gewittern, und den gebrechlichen Berechnungen edler wohlwollender Klugheit gebrochen wird. Dieß Weh aber, das uns befällt, ist eine nur schmerzliche Versöhnung, eine unglückselige Seligkeit im Unglück.

ββ) Wie uns die Dichter den bloßen Untergang der Individuen vorhalten, ebensowohl können sie nun auch der gleichen Zufälligkeit der Verwickelungen eine solche Wendung geben, daß sich daraus, so wenig die sonstigen Umstände es auch zu gestatten scheinen, ein glücklicher Ausgang der Verhältnisse und Charaktere herbeiführt, für welche sie uns interessirt haben. Die Gunst solchen Schicksals hat wenigstens gleiches Recht als die Ungunst, und wenn es sich um weiter nichts handelt als um diesen Unterschied, so muß ich gestehen, daß mir für meinen Theil ein glücklicher Ausgang lieber ist. Und warum auch nicht? Das bloße Unglück, nur weil es Unglück ist, einer glücklichen Lösung vorzuziehn, dazu ist weiter kein Grund vorhanden, als

eine gewisse vornehme Empfindlichkeit, die sich an Schmerz und Leiden weidet, und sich darin interessanter findet, als in schmerzlosen Situationen, die sie für alltäglich ansieht. Sind deshalb die Interessen in sich selbst von der Art, daß es eigentlich nicht der Mühe werth ist, die Individuen darum aufzuopfern, indem sie sich, ohne sich selber aufzugeben, ihrer Zwecke entschlagen oder wechselseitig darüber vereinigen können, so braucht der Schluß nicht tragisch zu seyn. Denn die Tragik der Konflikte und Lösung muß überhaupt nur da geltend gemacht werden, wo dieß um einer höheren Anschauung ihr Recht zu geben, nothwendig ist. Wenn aber diese Nothwendigkeit fehlt, so ist das bloße Leiden und Unglück durch nichts gerechtfertigt. Hierin liegt der natürliche Grund für die Schauspiele und Dramen, diesen Mitteldingen zwischen Tragödien und Komödien. Den eigentlich poetischen Standpunkt dieser Gattung habe ich schon früher angegeben. Bei uns Deutschen nun aber ist sie Theils auf das Rührende im Kreise des bürgerlichen Lebens und des Familienkreises losgegangen, Theils hat sie sich mit dem Ritterwesen befaßt, wie es seit dem Götz war in Schwung gerathen, hauptsächlich aber war es der Triumph des Moralischen, der am häufigsten in diesem Felde gefeiert wurde. Gewöhnlich handelt es sich hier um Geld und Gut, Standesunterschiede, unglückliche Liebschaften, innere Schlechtigkeiten in kleineren Kreisen und Verhältnissen und dergleichen mehr, überhaupt um das, was wir auch sonst schon täglich vor Augen haben, nur mit dem Unterschiede, daß in solchen moralischen Stücken die Tugend und Pflicht den Sieg davon trägt und das Laster beschämt und bestraft, oder zur Reue bewegt wird, so daß die Versöhnung nun in diesem moralischen Ende liegen soll, das alles gut macht. Dadurch ist das Hauptinteresse in die Subjektivität der Gesinnung und des guten oder bösen Herzens hineingesetzt. Je mehr nun aber die abstrakte moralische Gesinnung den Angelpunkt abgiebt, je weniger kann es einer Seits das Pathos

einer Sache, eines in sich wesentlichen Zweckes seyn, an welches die Individualität geknüpft ist, während anderer Seits letztlich auch nicht der bestimmte Charakter aushalten und sich durchbringen kann. Denn wird einmal alles in die bloß moralische Gesinnung und in das Herz hineingespielt, so hat in dieser Subjektivität und Stärke der moralischen Reflexion die sonstige Bestimmtheit des Charakters oder wenigstens der besondern Zwecke keinen Halt mehr. Das Herz kann brechen und sich in seinen Gesinnungen ändern. Dergleichen rührende Schauspiele, wie z. B. Kotzebue's Menschenhaß und Reue, und auch viele der moralischen Vergehen in Iffland's Dramen gehn daher, genau genommen, eigentlich auch weder gut noch schlimm aus. Die Hauptsache nämlich läuft gewöhnlich auf's Verzeihen, und auf das Versprechen der Besserung hinaus, und da kommt denn jede Möglichkeit der inneren Umwendung und des Ablassens von sich selber vor. Dieß ist allerdings die hohe Natur und Größe des Geistes. Wenn aber der Pursche, wie die Kotzebueschen Helden meistentheils, und Iffland's auch hin und wieder, ein Lump, ein Schuft war, und sich nun zu bessern verspricht, so kann bei solch einem Gesellen, der von Hause aus nichts taugt, auch die Bekehrung nur Heuchelei, oder so oberflächlicher Art seyn, daß sie nicht tief haftet, und der Sache nur für den Augenblick äußerlich ein Ende macht, im Grunde aber noch zu schlimmen Häusern führen kann, wenn das Ding erst wieder von Neuem umzuschlagen anfängt.

γγ) Was zuletzt die moderne Komödie angeht, so wird in ihr besonders ein Unterschied von wesentlicher Wichtigkeit, den ich bereits bei der alten attischen Komödie berührt habe; der Unterschied, ob nämlich die Thorheit und Einseitigkeit der handelnden Personen nur für Andere oder ebenso für sie selber lächerlich erscheint, ob daher die komischen Figuren nur von den Zuschauern oder auch von sich selbst können ausgelacht werden. Aristophanes, der echte Komiker, hatte nur dies Letztere zum

Grundprincip seiner Darstellung gemacht. Doch schon in der neuen griechischen Komödie und darnach bei Plautus und Terenz bildet sich die entgegengesetzte Richtung aus, welche sodann im modernen Lustspiele zu so durchgreifender Gültigkeit kommt, daß eine Menge von komischen Produktionen sich dadurch mehr oder minder gegen das bloß prosaisch Lächerliche, ja selbst gegen das Herbe und Widrige hinwendet. Besonders Molière z. B. steht in seinen feineren Komödien, die keine Possen seyn sollen, auf diesem Standpunkte. Das Prosaische hat hier darin seinen Grund, daß es den Individuen mit ihrem Zwecke bitterer Ernst ist. Sie verfolgen ihn deshalb mit allem Eifer dieser Ernsthaftigkeit, und können, wenn sie am Ende darum betrogen werden, oder sich ihn selbst zerstören, nicht frei und befriedigt mitlachen, sondern sind bloß die geprellten Gegenstände eines fremden, meist mit Schaden gemischten, Gelächters. So ist z. B. Molière's Tartüffe, le faux dévot, als Entlarvung eines wirklichen Bösewichts nichts Lustiges, sondern etwas sehr Ernsthaftes, und die Täuschung des betrogenen Orgon geht bis zu einer Peinlichkeit des Unglücks fort, die nur durch den Deus ex machina gelöst werden kann, daß ihm die Gerichtsperson am Ende sagen darf:

> Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
> Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
> Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
> Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

Auch die häsliche Abstraktion so fester Charaktere, wie z. B. Molière's Geiziger, deren absolute ernsthafte Befangenheit in ihrer bornirten Leidenschaft sie zu keiner Befreiung des Gemüths von dieser Schranke gelangen läßt, hat nichts eigentlich Komisches. — Auf diesem Felde vornehmlich erhält dann als Ersatz die fein ausgebildete Geschicklichkeit in genauer Zeichnung der Charaktere, oder die Durchführung einer wohlersonnenen Intrigue die beste Gelegenheit für ihre kluge Meisterschaft. Die Intrigue kommt größten Theils

dadurch hervor, daß ein Individuum seine Zwecke durch die Täuschung der Anderen zu erreichen sucht, indem es an deren Interessen anzuknüpfen und dieselben zu befördern scheint, sie eigentlich aber in den Widerspruch bringt, sich durch diese falsche Förderung selbst zu vernichten. Hiegegen wird dann das gewöhnliche Gegenmittel gebraucht, sich nun auch seiner Seits wieder zu verstellen, und damit den Anderen in die gleiche Verlegenheit hineinzuführen; ein Herüber und Hinüber, das sich auf's Sinnreichste in unendlich vielen Situationen hin und her wenden und durcheinanderschlingen läßt. In Erfindung solcher Intriguen und Verwickelungen sind besonders die Spanier die feinsten Meister, und haben in dieser Sphäre viel Anmuthiges und Vortreffliches geliefert. Den Inhalt hiefür geben die Interessen der Liebe, Ehre u. s. w. ab, welche im Trauerspiel zu den tiefsten Kollisionen führen, in der Komödie aber, wie z. B. der Stolz, die langempfundene Liebe nicht gestehn zu wollen und sie am Ende doch gerade deshalb selber zu verrathen, sich als von Hause aus substanzlos erweisen und komisch aufheben. Die Personen endlich, welche dergleichen Intriguen anzetteln und leiten sind gewöhnlich, wie im römischen Lustspiele die Sklaven, so im modernen die Bedienten oder Kammerzofen, die keinen Respekt vor den Zwecken ihrer Herrschaft haben, sondern sie nach ihrem eigenen Vortheil befördern oder zerstören, und nur den lächerlichen Anblick geben, daß eigentlich die Herren die Diener, die Diener aber die Herren sind, oder doch wenigstens Gelegenheit für sonst komische Situationen darbieten, die sich äußerlich oder auf ausdrückliches Anstiften machen. Wir selbst, als Zuschauer, sind im Geheimnisse und können, vor aller List und jedem Betruge, der oft sehr ernsthaft gegen die ehrbarsten und besten Väter, Oheime u. s. f. getrieben wird, gesichert, nun über jeden Widerspruch lachen, der in solchen Prellereien an sich selbst liegt oder offen zu Tage kommt.

In dieser Weise stellt das moderne Lustspiel überhaupt

Privatinteressen und die Charaktere dieses Kreises in zufälligen Schiefheiten, Lächerlichkeiten, abnormen Angewöhnungen und Thorheiten für den Zuschauer Theils in Charakterschilderung, Theils in komischen Verwickelungen der Situationen und Zustände dar. Eine so franke Lustigkeit aber, wie sie als stete Versöhnung durch die ganze aristophanische Komödie geht, belebt diese Art der Lustspiele nicht, ja sie können sogar abstoßend werden, wenn das in sich selbst Schlechte, die List der Bedienten, die Betrügerei der Söhne und Mündel gegen würdige Herrn, Väter und Vormünder den Sieg davon trägt, ohne daß diese Alten selbst sich von schlechten Vorurtheilen oder Wunderlichkeiten bestimmen lassen, um deretwillen sie in dieser ohnmächtigen Thorheit lächerlich gemacht und den Zwecken Anderer preißgegeben werden dürften.

Umgekehrt jedoch hat auch die moderne Welt, dieser im Ganzen prosaischen Behandlungsweise der Komödie gegenüber, einen Standpunkt des Lustspiels ausgebildet, der echt komischer und poetischer Art ist. Hier nämlich macht die Wohligkeit des Gemüths, die sichre Ausgelassenheit bei allem Mißlingen und Verfehlen, der Uebermuth und die Keckheit der in sich selber grundseligen Thorheit, Narrheit und Subjektivität überhaupt wieder den Grundton aus, und stellt dadurch in vertiefterer Fülle und Innerlichkeit des Humors, sey es nun in engeren oder weiteren Kreisen, in unbedeutenderem oder wichtigerem Gehalt, das wieder her, was Aristophanes in seinem Felde bei den Alten am Vollendetesten geleistet hatte. Als glänzendes Beispiel dieser Sphäre will ich zum Schluß auch hier noch einmal Shakespeare mehr nur nennen als näher charakterisiren.

Mit den Ausbildungsarten der Komödie sind wir jetzt an das wirkliche Ende unserer wissenschaftlichen Erörterung angelangt. Wir begannen mit der symbolischen Kunst, in welcher die Subjektivität sich als Inhalt und Form zu finden und objektiv zu werden ringt; wir schritten zur klassischen Plastik

fort, die das für sich klar gewordene Substantielle in lebendiger Individualität vor sich hinstellt, und endeten in der romantischen Kunst des Gemüths und der Innigkeit mit der frei in sich selbst sich geistig bewegenden absoluten Subjektivität, die, in sich befriedigt, sich nicht mehr mit dem Objektiven und Besonderen einigt, und sich das Negative dieser Auflösung in dem Humor der Komik zum Bewußtseyn bringt. Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt. Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, Anundfürsichwahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüth und Vorstellung geoffenbart wird. Stellt nun aber die Komödie diese Einheit nur in ihrer Selbstzerstörung dar, indem das Absolute, das sich zur Realität hervorbringen *will*, diese Verwirklichung selber durch die im Elemente der Wirklichkeit jetzt für sich frei gewordenen und nur auf das Zufällige und Subjektive gerichteten Interessen zernichtet sieht, so tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseyns hervor, sondern macht sich nur in der negativen Form geltend, daß alles ihm nicht Entsprechende sich aufhebt, und nur die Subjektivität als solche sich zugleich in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt. —

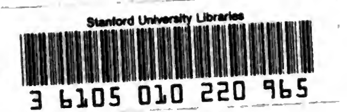
In dieser Weise haben wir jetzt bis zum Ende hin jede wesentliche Bestimmung des Schönen und Gestaltung der Kunst philosophisch zu einem Kranze geordnet, den zu winden zu dem würdigsten Geschäfte gehört, das die Wissenschaft zu vollenden im Stande ist. Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu thun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Welt-

geschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntniß ausmacht. Daher konnte unsere Betrachtung in keiner bloßen Kritik über Kunstwerke oder Anleitung dergleichen zu produciren bestehn, sondern hatte kein anderes Ziel, als den Grundbegriff des Schönen und der Kunst durch alle Stadien hindurch, die er in seiner Realisation durchläuft, zu verfolgen, und durch das Denken faßbar zu machen und zu bewähren. Möge meine Darstellung Ihnen in Rücksicht auf diesen Hauptpunkt Genüge geleistet haben, und wenn sich das Band, das unter uns überhaupt und zu diesem gemeinsamen Zwecke geknüpft war, itzt aufgelöst hat, so möge dafür, dieß ist mein letzter Wunsch, ein höheres unzerstörliches Band der Idee des Schönen und Wahren geknüpft seyn, und uns von nun an für immer fest vereinigt halten.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

Druckfehler.

Seite 4 Zeile 2 statt Objektiven lies Subjektiven
— 8 — 22 st. und wie l. und, wie
— 22 — 24 st. nur in der l. in der bloßen
— 33 — 8 st. seiner geistigen l. der geistigen
— 33 — 9 st. seiner körperlichen l. der körperlichen
— 57 — 11 st. Wird l. Wir
— 67 — 16 st. insentiver l. intensiver
— 87 — 3 st. Jakob l. Isaak.
— 140 — 4 st. welche l. welchen
— 157 — 27 st. zusammenschießt l. zusammenschließt
— 170 — 23 st. feranbliegender l. fernabliegender
— 174 — 25 st. ersten verglichen l. ersteren ganzen Saite verglichen
— 232 — 18 st. sich zu loszumachen l. sich loszumachen
— 246 — 28 st. dieselben l. dieselbe
— 250 — 5 st. gerundet, ist und l. gerundet ist, und
— 307 — 32 st. und l. in
— 313 — 26 st. einsylbige Wörter l. eine betonte Sylbe
— 313 — 27 st. zweisylbigen l. zwei Sylben
— 342 — 2 st. eine recht l. einer echt
— 349 — 4 st. die sie l. die sich
— 387 — 8 st. Armide bei l. Armide, bei
— 412 — 28 st. welchen l. welche
— 456 — 26 st. als l. alles
— 472 — 23 st. welcher l. welchem
— 495 — 18—19 st. Thun, die äußere Seite, l. Thun die Hauptseite,
— 518 — 4 st. Charakter l. Charaktere


Stanford University Libraries
3 6105 010 220 965